





FROM THE
LIBRARY OF
THE
AMERICAN UNIVERSITY
IN
CAIRO

99-24080

put Sep 8th

من مكتبة
الجامعة الأمريكية بالقاهرة

مكتبة الخزانة العامة
بمكة المكرمة
رقم التسجيل: ١٢٣٤٥
تاريخ التسجيل: ١٤٢٥/١٠/١٠

ГҮ

Л

عز الدين اسماعيل

PJ

7507

I8

1956

ISma'īl, 'Izz al-Dīn

al-ʿUṣṣ al-Jamāliyah fī

al-naqd al-ʿArabī

الأُسُسُ الجمالية في النقد العربي

عرض وتفسير ومقارنة

الطبعة الأولى

١٩٥٥

ملتزم الطبع والنشر

دار الفكر العربي

١ - هـ جوار حفي

مطبعة الاعتماد بصرى بدمشق ١٤٥٦ هـ
شارع جيتون الأكبر - عتايبي

٤٧

٨٠١, ٩

٢٧

إلههراء

ال

إلى الذين يدينونني بحياتي وفكري ...
أهدي هذا الكتاب .

عز الدين إسماعيل

٢٨ مارس ١٩٥٥

40265

(١٥١)

فهرس تفصيلي

صفحة

٢

افتتاح
الدافع إلى هذا البحث — دراسة النقد على أسس جمالية — تخطيط
عام للبحث — المحاولات السابقة وقيمتها .

الباب الاول

نظرية الجمال والاسس الجمالية للنقد

١٢ الفصل الاول : الاستطيقا والجمال

النظرية الجمالية عند اليونان — نشأة علم الاستطيقا — بين الاستطيقا
والمنطق — حول تعريف الاستطيقا — الفرق بين الاستطيقا
والجمال — باوجمارتين — كانت وأتباعه — استطيقا وضعية في
في النصف الثاني من القرن التاسع عشر — تجربة فشنر — الاستطيقا
الحديثة ومشكلاتها — لاستطيقا والفن — الجمال في الطبيعة وفي
الفن — التذوق الجمالي — الحكم الجمالي — الاستطيقا والنقد —
ميدان البحث .

٣٢ الفصل الثاني : الجمال والقبح في تاريخ الوعي الجمالي

الحكم بالجمال أو القبح على العمل الأدبي — الجمال عند اليونان —
نظرية أفلاطون — ارتباط فلسفة الجمال عند اليونان بالميتافيزيقا —
الجميل عند أفلاطون — الجمال الطبيعي وجمال الفن عنده — القبح
عنده — نظرية الجمال في فلسفة المصور الوسطى — عصر النهضة
يبعث التراث القديم — الفترة الأخيرة من النهضة — الاتجاه
التجريبي والاتجاه العقلي — مفهوم الجمال عند كانت — مدرسة
هربارت في القرن التاسع عشر — مدرسة لابس — المدرسة الألمانية
المتأخرة — نظريات فردية في الجمال : أرمستو ، بلوتارك ، لسنج ،
شالر ، هيغل ، روزنكرانز ، كروتشة .

٦١ الفصل الثالث : الأسس الجمالية للنقد

خلاصة الاتجاهات السابقة في فهم الجمال — تقدير جمال العمل الفني من

وجهة نظر الناقد — فيم يتمثل جمال الفن — نوعان من الجمال ونوعان
 من الحكم — الذاتية والموضوعية في الحكم الجمالي — مشكلة الذوق —
 الأسس الذاتية والأسس الموضوعية للحكم الذوقي — أساس المنفعة —
 الأساس التعليمي — الأساس الأخلاقي — الأساس الاجتماعي —
 الأساس النفسي — الأساس الجمالي البحت .

الباب الثاني

الأسس الجمالية في النقد العربي

١٢٨ الفصل الأول : النظرية الجمالية عند العرب وصددها في النقد الأدبي .
 تصور الجاهل للجمال — الشاعر الجاهل وتمثله للجمال — أثر الإسلام
 في تصور العربي للجمال — تصور الجمال عند مفكرى الإسلام —
 الغزالي وجمال الصورة — أبو حيان ومناشى الجمال — الجمال الطبيعي
 والجمال الصناعي (في الفن) — ابن مينا واللذة التي لا تتضمن غاية
 خيرة أو نافعة — التفاعل بين هؤلاء والمتفنيين — بينهم وبين النقاد —
 ابن طباطبا يأخذ نفس النزعة الحسية التي تمثلت عند الشعراء والمفكرين
 في فهم الجمال — ما النقد العربي ؟ — المفهوم السائد للأدب — مظهره
 عند النقاد — نظرة النقاد الجمالية .

١٧١ الفصل الثاني : الأسس الجمالية في النقد العربي
 الصورة الأولى والصورة الثانية للغة — اللفظ والمعنى .
 ١ — الأسس الجمالية الذاتية : (أ) أساس المنفعة والتعليم (ب) الأساس
 الأخلاقي (ح) الأساس التاريخي (د) الأساس الاجتماعي
 (هـ) الأساس النفسي .
 ٢ — الأساس الجمالي الصرف : مفهوم الصنعة عند العرب وأثره في
 توجيه النقد الأدبي — النزعة الحسية العقلية — قضية اللفظ والمعنى
 عند النقاد — تصورهم لعملية الإبداع الفني — عناصر الجمال
 الموضوعية في العمل الأدبي : (أ) الإيقاع وعناصره ، (ب) العلاقات
 خلاصة .

الباب الثالث

التفسير

صفحة

٢٥٠ تمهيد

٢٦٠ الفصل الأول : المؤثرات العامة

١ - المؤثرات الطبيعية :

(أ) البيئة الطبيعية : الإنسان والبيئة - المناخ - نظرية المناخ كما فهمها نقاد العرب - ماذا يفسر المناخ والصحراء من ظواهر فنية عند العرب - الانجاء الصوفي المقابل في تفسير هذه الظواهر .

(ب) مشكلة الجنس : اختلاف العقليات - أسطورة الأجناس الراقية نظرية الجينات تهدم نظرية الأجناس الراقية - الإنسان نتيجة وراثته وبيئته - أثر البيئة في العقلية - القول بالعقوبة - ماذا يفسر الجنس من ظواهر فنية عند العرب .

٢ - المؤثرات الخارجية :

تبادل المؤثرات بين الأمم - المؤثرات الخارجية في حياة العرب - المحدثون القائلون بهذه المؤثرات من الشرقيين والمستشرقين - المعارضون من الشرقيين والمستشرقين - رأى القدامى أنفسهم في المؤثرات الخارجية - مناقشة الآراء - رأينا .

٣٠٤ الفصل الثاني : المجتمع واللغة

١ - المجتمع

تقدمة : بين الفن والمجتمع - المجتمع العربي والفنان - فن الأدب في المجتمعات المختلفة . (١) المثل الأعلى الأخلاقي في المجتمع وأثره في المذهب الأدبي - ماذا يفسر من ظواهر فنية (٢) النظام القبلي في الحياة العربية - ماذا يفسر من ظواهر فنية (٣) الطبقة الاجتماعية والطبقة الفكرية بعد الإسلام - ماذا يفسر من ظواهر فنية (٤) موقف المجتمعات المختلفة من تلك الظواهر الفنية (٥) جوانب من الحياة اليومية لها أثرها في تحديد الموقف الجمالي عند العرب (٦) عوامل اجتماعية أخرى تفسر ظاهرة الإيجاز والأوزان الشعرية .

٢ - اللغة :

(١) اللغة والجلس - اللغة والعقلية (٢) فلسفة اللغة وفلسفة الجمال -

الجرجاني وكروتشوفندريس (٣) طبيعة اللغة العربية — وضعيتها
أساس من أسس النقد — ماذا تفسر من ظواهر فنية .

الباب الرابع

المقارنة

٣٤٤ الفصل الأول : مفهوم الشعر

(١) المفهوم المعاصر للشعر : تعريف الشعر — طبيعة الشعر — الفرق
بين الشعر والقصيدة — سبعة مبادئ تكون طبيعة الشعر والقصيدة
(١) اللغة . (٢) العمق . (٣) الأهمية . (٤) الحس ،
(٥) التعقيد . (٦) الإيقاع . (٧) الشكل .
(ب) مفهوم الشعر عند العرب — مقارنة : جماليات البيت لا القصيدة .

✓ (١) العرب يتحدثون عن الشعر لا القصيدة (٢) التجربة الشعرية
✓ (٣) عمود الشعر في النقد العربي واعتباره للغة . (٤) بين التجربة
✓ والمعنى (٥) الغاية من الشعر . (٦) عمود الشعر والتصوير الحسي .
(٧) التمجيد والغنائية . (٨) عمود الشعر والإيقاع . (٩) الشكل
والصورة التقليدية للقصيدة العربية . (١٠) خلاصة الفروق .

٣٧٨ الفصل الثاني : الفن للفن

(١) النظرية في الفكر الأوروبي الحديث : أصولها ومبادئها : مذهب الفن
للفن ، وموقفه من الواقعية — معنى الواقعية — صلة مذهب الفن للفن
بأسنطيقا المدرسة الألمانية — أثر هذه المدرسة — هربارت في القرن التاسع
عشر يغذي المذهب هو ومدرسته — كوستين وهانزليك — حقيقة المذهب
كما يصوره برادلي — مشكلة المادة والصورة والموضوع — نقد المذهب .
(ب) الأساس الجمالي في النقد العربي ومذهب الفن للفن : (١) لم
يقم المذهب على أساس فلسفي عند العرب . (٢) مشكلة الصورة
والمحتوى . (٣) الغاية من العمل الأدبي . (٤) الجرجاني يصور
لنا المذهب في صورته المعتدلة .

٤٠٤ خاتمة : تلخيص للنتائج

٤٢٠ ثبت المراجع

أعتقد بحضرة هذا اللسان الذي هو
أو على وجه الدقة تتوهم العدد من الله الذي حسب
تم حتمه صواباً ثم ما عن السقوط السقوط لم
بأنه صورة من الله في الركنين في
التي ما من الله في العصور
دعوه من الله في العصور
سما لئلا وسقطه إلى العصور
منه الله

افتتاح

والذي هو

افتتاح

الفترة التي نجتازها الآن في حياتنا الأدبية والعلمية فترة حرجية ، ولكنها رغم ذلك — أو بسبب ذلك — عاية في الحصوبة والوعى بالمشكلات الكبرى فحين الآن في فترة تتصارع فيها القوى المختلفة ، فيفتح عن صراعها ذلك القنق الخصب . وتتركز هذه القوى في الصراع بين القديم والحديد ، وبين الشرق والغرب .

وفي هذا الصراع تبذل المحاولات العديدة من الطرفين ؛ تلك المحاولات التي لم تبدأ بالأمس القريب وإنما ارتبط ظهورها بمصالح القرن العشرين . وفي هذه الفترة حقق كثير من كتب الأدب القديمة ، كما درس هذا الأدب دراسات تاريخية ونقدية . ولكن هذه الدراسات كانت توازيها دراسات أخرى أكثر وعياً وطرافة هي تلك التي استمدت الأصول والمبادئ من الأدب الأوروبية ، وراحت تنظر من خلالها إلى ذلك لتراث الأدبي .

وقد كان للعقاد والمارني أثر كبير في هذه الحركة ؛ فقد حاولا أن يقدمتا مفهومات جديدة للشعر استمداهما من ثقافتهما الإنجليزية وتأثرا فيها بصحة خاصة بهما . يتضح ذلك عند المارني في كتابه : الشعر ؛ غاياته ووسائله ، (١٩١٥) ، وفي الديوان ، الذي أصدره العقاد والمارني معاً ، وفي كتاب العقاد ، شعراء مصر وبناتهم في الحداثة ، وما تلا ذلك من دراسات له وكان طبيعياً أن يصطدم فريقان . وأن يلاقى أصحاب الثقافة الغربية عملاً كبيراً في تثبيت قواعدهم ، قنق العقول بآرائهم وأفكارهم

و، بالأمس نجدد الصراع ، ولكنه في هذه المرة يبدو أكثر طرافة . لأنه يفت بين المحدثين القدامى والمحدثين الجدد . وكان من الممكن ألا يشب صراع بين المحدثين عامة ولا أن هذه فرقاً بين انحدامهم

والمحدثين ، فالقدايم منهم اتصلوا بالآداب العربي القديم وتكونت لهم به معرفة على نحو ما ، أما المحدثون فصلتهم بالآداب العربية أقوى من صلتهم بالآداب القديمة ومرفتهم بهذا الآداب القديم أقل بكثير . وهذا الفرق بين الفريقين هو الذي ترك الفرصة لقيام نزاع حديد حول ماهية الآداب والفن بعامة ، وحول المشكلات الجزئية المتفرعة عن هذه القضية الكبرى

هذا الصراع المتجدد كان دائماً يولد نقداً أو كلاماً في طريقة النقد ، ولم يكن ينتج أدباً ، حتى استطاع الإنسان أن يقول إننا نختار عصرنا نقدياً أكثر منه أدبياً . وإحساس تلقائي بهذه الحقيقة وجدته أنصرف منذ أول عهدي بكلية الآداب إلى النقد الأدبي والدراسات النقدية ، ولكنني - بعد المضي خطوات - وجدت أمامي ميداناً فسيحاً لا يمكن أن يرم الإنسان بأطرافه في وقت وجيز .

ومنذ ذلك الوقت كرست حياتي لدرس النقد ، تاريخه وطريقاته ، إيماناً مني بحاجتنا الماسة إلى العمل الدائب في هذا الميدان حتى تنصح أمامنا معاملة ، وحتى نقيم لأنفسنا بناءً ذوقياً وفياً على أسس واضحة مفهومة مدروسة . ولقد اتخذت لي في ميدان النقد منذ ذلك العهد طريقاً واحداً ولكنه كان فيما يبدو أشوأ الطرق : فقد استهوتني الدراسة الحالية حين يربط بينها وبين النقد . وهذه المحاولة من الرطب بين الدراستين وإن لم تكن جديدة فإن الذين قاموا بها نفر قليل بالنسبة لمن يمكن إحصاؤه من الفلاسفة والنقاد عبر التاريخ . وربما كانت أضعف هذه المحاولات هي التي ظهرت في العصر الحديث . ولكن هذه المحاولات على ما لها من أهمية كانت محاولات جزئية بحسب الميادين المختلفة التي يعمل بها المفكرون كميادين علم النفس والأخلاق والاستطبيق النظرية والاستطبيق التجريبية الخ ، فندرسون في هذه الميادين يربطون بين الآداب أو الفن بعامة وبين كل من هذه الميادين وأمس هناك حتى اليوم - فيما أعلم - سوى هذا البحث الذي نتقدم به

لا يمكن جمع بين هذه المدارس المختلفة، فيدرس الأسس الجمالية المختلفة التي
 تقوم عليها أنواع الأحكام العقلية للأدب والفن العامة، مع دراسة تطبيقية
 نقدية للأدب الذي عند العرب والأسس الجمالية التي استند إليها، فضلاً عن
 الأسس التي حوّلها نقد هذه الأسس سواء بتفسير قيامها أو بمقارنتها
 لمفاهيم ووسائل فكرية أخرى. تحدثت فيها نقد الأدب والفن من
 بعد نظر خاصة في عصر، تحدثت في الكتاب أوجيد استي حاور دراسة
 الأسس النقدية. أعني كتابه: *أسس الفكر*، *C. Pepper*، *أسس النقد*
The Basis of Criticism in the Arts، هذا الكتاب وإن لم
 يمد المدونة إلا بزيادة ضئيلة، جاء مصمماً بأسس فلسفة المؤلف الخاصة
 بأدب الخيال، أسس فلسفة عمدة الأساطير، معاً كالغوريات، ونقوم
 بحوارات على أسس من هذا النوع من جهة مع بعض من الخيرة بالأمم
 الأدبية فمستوحاة من قول أحد من قسمة أنما في العمل "فني يمشي في
 جفاه، لصراجه ومفهوماته" ثم ما يند تحت لمفاهيم التي يمر أربعة من
 موضوع الأسس في حضور أسسها صحيحة للحقيقة الخالية والقيمة
الأسس النظرية لمرحس هذه هي فاهة عدم مرساة في أسس الأحكام
 نقدية في "فنون نظرية سوسن أن أمثلة المؤلف نفسه كتاباً بعنوان
 (*World Hypotheses*) وهذه تفروض الأربعة هي الصيغة أو الآلية،
 والبقائية (*Contextualism*)، والعصوية، والشكلية، وعنّها نشأ أنواع أربعة
 من نقد هي النقد لطبعي أو الآلي، والنقد السياقي، ونقد الحيوي أو العضوي،
 والنقد اشكلي. ودأخل هذا الإطار المحدد يخصص بين اتجاهات النقد؛ فالنقد
 المبدئي يحكم بالحيوية أو العصوية يتطلب إدراكاً حسيّاً متكاملًا، والنقد البدئي
 يحكم بالشكلية يتطلب إدراكاً حسيّاً عادياً، ويتطلب النقد السياقي إدراكاً
 حسيّاً واضحاً، أما النقد الآلي فيحكم بالآلية ويتطلب إدراكاً حسيّاً مفضلاً.
 وهذه المطالب الحسية لها أثر كبير على محتوى النص، الخبي الذي نظر إليه

سعة هذه الألوان من تفسير هذه المطالب الحسية ذات نتيجة لتفسيرات
مهمة احتمت للكافة في تلك الموضوعات كونه خاصة . وبذلك يترجم الحكم
الحسي والحكم على القيمة أحدهما في الآخر كذا .

ويبقى بعد ذلك أن هذا الكتاب قد تحدث عن الأسس التي
تصور . أي بصفة عامة . من حيث هي . أكثر من بصفة خاصة .
من حيث يريد أن يعطي بحثاً عاماً أهمية ذاتها . واضح . وإنما
لأن ذلك الكتاب أصبح من حيث مستوى التفكير . ولكن قد يريد
التنبه إليه هنا . وهو الجديد في موضوعه . أنه أن تصور هذه الأسس
بما سيجي نوعاً من الأسس . طرحت أسسها . وأحكامها من " نقد العرف
القديم " حتى أنواه . وذلك يكون في لوف من صوره . وفي الأسس العامة
للقدر . وفي صور . الهند لعربي والأسس التي قدمها . وهذا هو أول حظ
عرض في المسرح . أن تصور الأسس العامة للقدر العامة . سواء كان نقداً
للأدب أو الفنون الأخرى تعبيرية منها وتشكيلية . ثم نحاول تبين هذه
الأسس في النقد العرفي القديم . كيف تمتثل . وإلى أي حد كانت أسس الأنواع
المختلفة من الأحكام النقدية

ويقف بما تصور الأسس العامة أمام مشكلة . حيث يتبين لا يمكن المضي
قبل " فراغ " منهما . الأولى هي الفرق بين الحكم والاستقصي . والثانية هي
مفهوم الحكم والقبح . وفي الفصل الأول من الباب الأول نبحث المشكلة
الأولى . وفي الثاني منه نبحث المشكلة الثانية . ثم نمضي بعد ذلك في الفصل
الثالث إلى تصور الأسس الجمالية المختلفة من وضع المادة التاريخية التي عرضها
في الفصلين السابقين . وهكذا يستقر الباب الأول بإخات النظر . حتى
إذا كنا في الباب الثاني جاء دور التطبيق . فربما تبين تلك الأسس في النقد
عربي القديم . ولكن المضي إلى ذلك لم يكن ميسراً قبل الفراغ من عرض
الطرائق الجمالية عند العرب (ولم نقل الطرية لأنهم لم يؤلفوا طريقة في

الجمال وإن تكونت لهم نظرية فيه بحكم التجارب وظروف الحياة هي التي عنينا
تصويرها . وما كان لهذه الطرقات من صدى في النقد الأدبي وفي مفهوم
الأدب ذاته . وعلى هذا يستقل الفصل الأول من الباب الثاني يبحث النظرية
الجمالية عند العرب . أو لنقل يبحث الخصائص المشتركة لأحكامهم النقدية .
وقد كان من المعكر أن ينتهي بنا البحث هنا ولكننا لم نشأ منذ اللحظة
الأولى أن نصور فقط ما كان ، على النحو الذي تمثل لنا . بل إن هدفنا
الرئيسي هو أن نحكي من هذا التصوير ما يمكن من الفائدة ، وهذا ما فات كثيرا
من الأبحاث التي تناولت النقد العربي أو الأدب العربي بالنقد — إن لم نقل
جميعها . وهذه الفائدة التي نبشدها فائدة يملؤها الروح العلي الذي لا يقنع
تصوير الحقائق بل يستهدف تفسير هذه الحقائق والتعليق لها . ولهذا فإفردنا
الباب الثالث من هذا البحث لتفسير الموقف الجمالي كما تمثل لنا من خلال
الأسس الجمالية في النقد العربي كما صورناها في الباب السابق . وقد قسمنا هذا
التفسير في مقومات الحياة (الطبيعية والاجتماعية) وفي الجنس وفي اللغة .
وفي لفصل الأول من هذا الباب نبحث المؤثرات العامة ، وفي الفصل الثاني منه
نبحث المجتمع واللغة . وبهذا نكون قد ألقينا كثيرا من الأضواء على ما سبق
في الباب الثاني من حقائق . ولكننا رأينا الفائدة تكون أتم عندما نلحق على تلك
الحقائق ألوانا جديدة من الأصواء . بأن نقرن المفاهيم القديمة إلى المفاهيم
الجديدة أو المعاصرة . أو بعبارة أخرى حين نربط بين الماضي والحاضر ، فعرف
ما في الحائنين من قيمة ، وما فيهما من نقص . وحين تمثل القديم والحديد
تمثلا صادقا على هذا النحو يكون من العبث إضاعة الوقت في الارراء على
هذا والانحياز إلى ذلك . وإنما سيدعوننا الوعي الرشيد إلى تركيز مجهوداتنا
في البحث المجدي الباع الذي ينشد الحقيقة . ونستطيع أن ندعي أن هذا
الباب من المقارنة ، فضلا عن قيمته السابقة ، لم يسبق له نظير في المؤلفات
العربية . لأن ما ظهر لدينا حتى الآن من كتب الأدب المقارن لا يعدو أن

يكون عرصا لنظرية الأدب المقارن ، أو دراسة تطبيقية خاطئة ، لأنها تقوم على عقد المقارنة بين المعاني الجبرئية في عمليتين أدبيين ، أو بين العماير في مجموعتهما ، وحقيقة الأدب المقارن تقوم على عقد المقارنة بين الظواهر الأدبية الكبرى . ولذلك أفردنا الفصل الأول من هذا الباب لمقارنة مفهوم الشعر عند العرب . وهو المفهوم الذي شكل نظرتهم الجمالية وحدد موقفهم احمالي — بالمفهوم العام السائد في العصر الحاضر . وبهذا ارداد المفهوم القديم وضوحا ، كما اتضحت الفروق الجوهرية بينه وبين المفهوم المعاصر . أما الفصل الثاني والآخر من هذا الباب فقد استقل ببحث نظرية الفن للفن : تلك النظرية التي نجدها متمثلة على نحو ما في الاتجاه احمالي العام للأدب والقد العربي . والتي يمتقنها العصر الحاضر ، سواء في الشرق والغرب . ومعروف أن هذه النظرية لقيت رواجا في القرن التاسع عشر . وقد أدت هذه المقارنة إلى الوقوف عند الفروق الدقيقة التي تميز نظرية الفن للفن العربية عن النظرية الحديثة .

وقد أجملا نتاج كل ذلك في الخاتمة . ولنا نود أن يسبق البحث هنا بأن نعرض مشكلاته الكبرى والحزئية لأن هذه المشكلات — فيما نعتقد — سيأخذ مكانها من البحث ، وستظهر في الوقت المناسب دائما بحسب الخطة التي رسمناها لهذا البحث . وقد كان أصعب من البحث نفسه رسم الخطة ، لا لأن ذلك حقيقة عامة . بل لأن الميدان الذي سيعمل فيه ليس من السهل أن يهتدى فيه إلى سبيل . فأى شخص — كما يعتقد بحق بارتلت — يقرأ كثيراً مما كتب في الاستطيقا لا بد أن يصدمه تضخم الحقائق من جهة ، ونقص النهائية في النتائج التي تصورها الحقائق من جهة أخرى . ولهذا السبب يبدو له أن أكثر المشكلات نفعاً للاستطيقا في الوقت الحاضر هي مشكلات المنهج .

وأحب ألا يفوتني هنا الإشارة إلى المحاولات السابقة التي حامت حول هذا الميدان ولكنها لم تقع فيه أو لم تقع منه على الصميم . من ذلك تاريخ

نقد الأدبي عند العرب ، للاستاد ضة أحمد إبراهيم ، وكتاب « النقد الأدبي »
للكمور أحمد أمين ، فهما يتناولان في « تاريخ النقد العربي » ، أما محاولة الدكتور
محمد مندور في كتابه « النقد المبهج عند العرب » ، فمأخذ صورة أخرى وإن
كانت تترخ كذلك رعة تاريخية ، لأنها تدرس أهميات كسب النقد من حيث
« فيها من مبادئ » ، وقد سارت على « من مبهج » ، وعنده كذلك تدرس محاولات
المقارنة . ولعل أقل هذه الدراسات قيمة كتب الأستاذ بدوي أحمد طه «
دراسات في نقد الأدب العربي » (١٩٥٣) ، فمحاولته لا تعدو سرد
النصوص القديمة وعرضها عرضاً تاريخياً . وأخص منها دراسة الأستاذ
سليم عارار ، « نقد شعر في الأدب العربي » (١٩٢٩) : فهي محاولة تناول
فيها لمؤلف النقد العربي تناولاً تاريخياً فقسمه إلى أطوار ثلاثة ، ثم تناول
موضوعاً ، فوقف مع النقاد العرب عند أهم مشكلاتهم ، سقديه إلى أثرها
وكانت هذه المحاولة تهم لو أنه بحث هذه المشكلات على ضوء ما عرضه في
التوطئة من مشكلات النقد الأوروبي .

وبجانب هذه الكتب التاريخية لانعدام الكتب التي تهتم بالحسب الطري
وعص هذه الكتب تنقصه الأصالة لأن مؤلفيه لم يتصوا بالنظرات في
مصادرها الأولى . ولعل أضح المحاولات في هذا السبيل كتاب الأستاذ
أحمد الشايب « أصول النقد الأدبي » ، فقد درس فيه ما يسمى بطريقة الأدب ،
كما تناول مشكلات النقد الأدبي المختلفة . وتظهر في الكتب محاولة الجمع بين
التراثين العربي والغربي في فهم مشكلات الأدب والنقد .

أما الكتب المبهجة ، أي التي ترسم المبهج لحث الفن الأدبي فكتب
« فن القول » ، للأستاذ أمين الحولي بقى وحده في هذا الميدان .

على أن الرعة التي تبدو متعبة في السنوات الخمس الأخيرة هي الرعة
النفسية في دراسة الأدب . وقد ظهر في هذا الميدان عدة كتب قيمة نذكر

مها كتيبه ، وعم نفس الأدبي ، الأستاذ حامد عبد قادر ، وكتب في الأصول
 اغنية للأدب ، الأستاذ عبد حميد حسن ، وكتب : من توجهه فلسفة في
 دراسة الأدب وقده ، الأستاذ محمد خلف الله ، وربما كان أصبح هذه المسائل
 وأحقيقها كتب ، الأسس لفلسفة للإبداع التي في شعراء خاصة ،
 (أستاذ مصطفى سوييف ، عن أن هذه الكتب ، نوع من هذا
 - بين أمت أعماء كثيرة عن أسرار ومكويده وأعمالهم
 ، عاصره وكلمة بانه - لا يمكن أن تكون كلمة قديمة ، حرة ،
 لا تحت لقمته

أما كتاب الأستاذة روراء ، والمقد الحمى وتورد في بعضه ،
 (١٩٥٢) أسس حوت به درجة المحسنين في الأدب وقد كان أوفى ،
 المحاولات من المبدان الحملى إن لم يكن قد وقع فيه ، وكثيراً ما كانت المؤلفات
 يصح المقدمات ولا تستفتح بها ، وقد أن نظير المقدمات منها تفحص في
 درس مستفيض ، وقد وقعت في الحجاب البصري على مشكلات حجاب
 حوهرية كجمال الفن وجمال الطبيعة (مما درسناه بإفاسة في بحث هذا) ولكن
 لم تفقد من ذلك الحجاب في تصويرها للمقد العربي فائدة كبيرة ، وهي في القسم
 الخاص بالمقد العربي كثيراً ما تستخدم النص في غير موضوعه دون أن
 توجهه أو تبين وجه إirاده ، وأعلن قلة خبرتها بكتب "المقد العربي" وكثرة
 النصوص ، هي السبب في كل هذا ، ولكن نعود لنعهد أن هذا "الكتاب
 - رغم صغره - يدل دلالة واضحة على تفتح الوعي الخيالي وبداية تصوره
 في العالم العربي ، ونرجو أن يضيف بحثاً هذا حلقة جديدة في سلسلة هذا
 الوعي الجديد .

• • •

ولا يفوتني هنا أن أقدم حزين لشكر لمن قدموا إلى المعونة في هذا

البحث . وأحص الدكتور دولة صادق لتفضلها بقراءة فصل المؤثرات العامة والأستاذ الدكتور سليم سالم لترجمة الصوص اليونانية واللاتينية . أما الأستاذ الدكتور مهدى علام فلولا ملاحظاته القيمة وتوجيهاته السديدة لما كان من الممكن أن يخرج هذا البحث على هذا النحو .

الباء الاول

نظرية الجمال والانس الجماليه للنقد

الفصل الأول

الاستبطاء والاحمال

من المصطلحات المهمة الخاصة بالفن والمشكلات المتعلقة به كانت
من عهد اليونان ، وايمست من الوفرة التي ستقبعها الدراسة الواسعة لهذه
المسكلات كما حدث فيما بعد ^(١) . ففي القرن السابع عشر مثلاً وجد كثير
من المصطلحات المتعلقة بالفن بين المدارس سواء منهم العقليون ^(٢)
والعربون ^(٣) . ولعله من الأدلة على هذا أن لفظة مثل لفظة المحاكاة ،
التي دعى الكبر قدر تمكن من تفكير أفلاطون وأرسطو في ميدان الفن .
ومن الصحيح أن كلا منهما قد كون نفسه مذهباً في الفن من خلال دراسته
نظرية المحاكاة ، وأنهما شعلاهما المفكرين بعدهما حتى الطبيعيين ^(٤) في القرن
سابع عشر . ولا أدري إن كان ما يزال لها أثرها الفعال حتى اليوم . صحيح هذا
كله . ولكن طائفة الاصطلاحات التي حركها في ميدان الفن كانت ضئيلة بما
حفل بصوره . بعض المسائل المتعلقة بالفن تصوراً غير قريب من الصواب
وأول ما يلاحظ على طريقة الفن عند أرسطو ، أنه لم يضع نظرية احمال وإنما

(١) راجع Croce B Aesthetic 2nd impr. of 2nd ed., Vision. Press & Pater Owen, 1953, p. 198 ff.

Rationalists (٢)

Empiricists (٣)

Naturalists (٤)

أقتصر فقط على إعطاء فكرة عن الفن و الفرق كبير بين فكرة الخيال وبين
نظرية الفن (١) .

و حين تنفرع هذه المسائل يبدو هذا "النصور" واضحاً ، و فهم يكن عند
الإغريق المقدمين كلمة صلتونها على "الخيال" ، وقد استعمل فيلومسترس
كلمة (Fantasia) ، على حين أنها لا تعني عند أرسطو سوى الإدراك الحسي
الضعيف (٢) ، بمعنى "الذكر" شبه "الذهب" ، سبق معرفته ، وقد كان لشعور
بالخاجة إلى كلمة معنى "الخيال" ، و هذا يتقدم ملحوظاً للنظرية الخيالية (٣) .

هذا المثل بين لنا بوضوح كيف أن نظرية حرية لم يكن من الممكن قديمها ،
كاملة عند الإغريق ، لأن بعض "نصوص" الأساسية ، والتي لا تقوم النظرية
الخيالية إلا بعد الفراع (٤) ، لم تكن متوافرة في زمن الباحثين و حين يقول
الخيالية تكون عرصه "مع" من الخلط المفهومات التي لا تسهل إلى المضي
في هذا البحث دون الوقوف عندها و رسم الحدود الواضحة بينها ، فالواقع
أن أحداً لا ينكر أن اليونان قد أعادوا حمل عبء فائته و كـ الخيال
— بجانب الخير والحق — أهم مبدئين ولاستقهم و "تذكرهم" وفي محاورات
أفلاطون مادة وفيرة في محاولة إدراك أفعال وفهم طبيعته ، ولكن هل النظرية
الخيالية هي تلك المحاولات التي نخوضها في محاورات أفلاطون حول الخيال ؟ هذا
هو أول حد نريد رسمه .

٢ -

و الحقيقة التي نريد أن نعرضها هي أن ليونان قد عرفوا "الخيال"
(the idea) بصورة أو أخرى ، ولكنهم لم يعرفوا الاستقيني

(١) عند أرسطو في "نظرية الفن" ، مكتبة "الهدى" ، ص ٣٠٠ ، سنة ١٩١٠ ، ص ٢٢١ .

freely perceptible .

Debniston J. D. - Greek Literary Criticism : London & (٣)

Toronto 1924 p. XX .

(the aesthetic) أو هم — بعبارة أدق — قد عرفوا لفظة الجميل ولم يعرفوا لفظة الاستطيق بالمعنى الذى سصادفه عند باومجارتن^(١). ويقول كروتشه إن أى إنسان يصف مطراً بأنه جميل — حيث تنعم العين برؤية الخشائش الخضراء، وحيث يتحرك الجسم فى نشاط وتغطى الشمس الدفئة الأطراف ونمساها سخونا — فإنه لا يتكلم فى شيء من الاستطيقا^(٢). ولذا يمكن الكلام على فلسفة احتمال عند أفلاطون مثلاً، ولكن ليس من السهل الحديث عن الاستطيقا الأفلاطونية. ولسنا فى حاجة إلى كثير من الجرأة لكي نقرر أن النظرية الاستطيقية لم تعرف عند اليونان بعامة. وفى حدود قراءتي لم أعر على لفظة «استطيقا» أو «استطيق» فى الكتب التى تناولت تاريخ النقد أو التى تناولت تاريخ الخيال عند اليونان. وتجمع المصادر من جهة أخرى، على أن لفظ الاستطيقا أطلق فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ليدل على العلم الخاص بالمعرفة الحسية^(٣). وأول من أطلقه لهذا المعنى هو باومجارتن فى النصف الثانى من ذلك القرن، فأصبح يدل على علم يوازى ويكمل المطلق، واستقل عن الفلسفة وأصبح فرعاً من فروعها^(٤). وربما خلا لبعض المعاصرين أن يقول عنه: إنه آخر طفر من الأطفال الدين ولدتهم الفلسفة^(٥)، ومهما يكن من شأن هذه الببوة فقد أصبحت لفظة

(١) Baumgarten أشر: *Philosophies of Beauty*: Oxford

University Press 1931, p. 8.

(٢) Croce: *Aesthetic*, p. 198

(٣) *sensuous knowledge*. ومعنى الاستطيقا من ناحية لغوية هو دراسة إدراكات

حسية *sense-perceptions*، وهو مشتق من *aisthesis, aisthēnai*، أى

يدرك بالحواس. راجع:

Encyclopaedia of Religion and Ethics 2nd impr vol. 1, p. 154.

Baldwin: *Dictionary of Philosophy and Psychology*, vol. (1)

J. Troussel. *Nouveau Dictionnaire* : 1. p. 20.

Encyclopedique, vol. 2, p. 645.

Donald A. Stauffer: *The Nature of Poetry*. 1st ed., New

York 1946, p. 93.

استطيقا تدل على لون من الإدراك يختلف اختلافا جوهريا عن التفكير
الصرف^(١) للعقل ، بل يتعارض معه^(٢) .

وقد ظهرت كلمة استطيقا للمرة الأولى على وجه التحديد في البحث الذي
نشره باوجارتن بعنوان *Meditationes philosophicae de nunciis ad poema pertinentibus* . بعد حصوله على درجة الدكتوراه سنة ١٧٣٥ .
وقد جعلها اسماً لعلم خاص ، ثم تناع ظهورها في كتاباته^(٣) . ونحن نرى أن
باوجارتن لم يخرج باستعماله لهذه الكلمة عن معناها اللغوي الحر في وهو
دراسة المدركات الحسية . وظل هذا المعنى اللغوي متمثلاً عدكات في
الفصل الذي عقده بكتابه ، *البحث Critique* ، والذي يباشر فيه زمكانية
المدركات الحسية^(٤) . وهذا المعنى الحر في هو الذي كان في رأس باوجارتن
عند ما عرف علم الاستطيقا بأنه علم المعرفة الحسية ، وطرية لمفون الخيلة ،
وعلم المعرفة البسيطة ، وهن التفكير على نحو حميل . وهن التفكير الاستدلالي
(*Scientia cognitionis sensitivae, theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis*)^(٥)

فهنك إدراك حسي وتفكير صرف وذلك الإدراك الحسي عند
باوجارتن فيه كثير من العموص ، على حين أن التفكير الصرف وأصبح كل
الوضوح . وسبب هذا الغموض هو أن الخيل يكون في الأحرار العامصة من
الوعي البسيط . وبذلك أصبح هنك نوعان من المعرفة : معرفة حسية عامصة
(استطيقا) ، ومعرفة عقلية واضحة (منطق) . وتختلف الحقيقة المصطفية
عن الاستطيقا في أن الحقيقة الميتافيزيقية أو الموضوعية تتمثل حيسا في

(١) pure thinking ، وأحد نجد : تفكير لوضح clear thinking .

(٢) أنظر : E.R.E., vol. 1, p. 154 .

(٣) أنظر : Croce : p. 212 .

(٤) أنظر : E.R.E., vol. 1, p. 154 .

(٥) Israel Knox: The Aesthetic theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer. Columbia University Press 1936, p. 4.

العقل^(١) عندما تكون حقيقة مصقّية بالمعنى الضيق ، وحينما في ما يشبه العقل
وملكات الإدراك المسيطة عندما تكون استطيقا^٢ .

عنى أن التفريق أو معارص بين اثنين من التفكير أو الإدراك قد يبدو فيه من وجهة نظر استيعابية خاصة شئ. من التعسف إن أرى من الخطأ قد يكون هذا التفريق مبدءاً من "الحاجة التعليمية حين يراد إلى التمييز بين أسلوب ، أسلوب ، ويكون هناك أسلوب بسيط وآخر معقد ، وأن هاهنا بحسب "التعبير الأخرى وهاهنا بحسب "التعبير الأدبي ، أو أن أسلوب الإستعارة أرى استخدامه هو غير مناسب . الخ ، ولكنه يظل تعريفاً متعسفاً يراد به إلى تعاليم الفلسف . ولكن حينها لا يكون هناك اهتمام بالأصل العملي أو العلم التجريدي لهذه التفريعات ، وتبقى مع ذلك نظرية في الصورة (form) من حيث هي تنقسم إلى صورة بسيطة وصورة معقدة ، صورة مصققة وأخرى مؤثرة . فإن ذلك معناه إدخال موضوعات بلاغية في ميدان الاستطقتا ، وهو فهم الحقيقة تعبير . التعبير لا يكون منطقياً البتة ولكنه يكون مؤثراً دائماً ، بمعنى أنه عاقل حيا . ومن ثم لا يكون التعبير استعارياً لأنه دائماً أصيل ، وهو مذکور بسيط على الإطلاق بمعنى فقدانه الصنعة ، أو بحسب بمعنى كونه يوم عناصر خارجية . ولكنه يكون دائماً بحسب ذاته أو في ذاته (simplex munditiis) . وحتى التفكير المنطقي أو العلم ، مهما كان التعبير عنه ، يصبح شعوراً أو حياً ، بمعنى أنه لماذا لا يمكن أن يكون الكتاب الفلسفي ، أو تعسلي ليس صحيحاً بحسب من حيث أيضاً ومن هذا نكشف عن الحاجة إلى الاستعانة بحسب علم المنطق . ولكنه كان من الخطأ محاولة التمييز بين تعاليم في أثناء الحديث عن تعبير ينسب إلى واحد منهما فقط (٣) .

intellect. (v)

$$C_{\alpha} = \frac{1}{2} \left(\frac{1}{\alpha} + \alpha \right) \quad (1)$$

Love Brewster, p. 13

ولعل في وجهة النظر هذه رداً على القول بالتعارض والفصل بين الإدراك الحسي والتفكير الصرف حين نقل ذلك إلى التعبير . وهي في عمومها تنتهي إلى القول بأن التعبير في كل لحظة من اللحظات يمكن النظر إليه من حيث هو منطقي واستطقي معا . وقد رأينا بأوبجارتن يأخذ بحجزه من هذه الوجهة حين جعل الاستطيقا توازي وتكمل المنطق ، ولكنه ما يزال يفرق بين التفكير الصرف من حيث هو مصدر للسطق وبين الإدراك الحسي المبهم من حيث هو أساس التفكير الاستطقي .

ونلاحظ أن تعريف بأوبجارتن للاستطيقا من حيث أنها علم الإدراك الحسي قد تحور مع الزمن وإن كان تحوراً طفيفاً . فكروثشة يعرفه بأنه الحدث المباشر أو الوجدان (intuition) ، وكيرت جون ديكاس (C. J. Ducasse) يعرفه بأنه ، وكل ما له صلة بالشاعر الحاصلة خلال التأمل (contemplation)^(١) ، وسوريو — في سيدن تأسيس استطيقا علمية — يعرفها بأنها ، العلم الذي يضع تحت أجسام كلية المعارف الخاصة المتضمنة في النشاط الفني ،^(٢) .

وعند ديوت هـ . باركر أن الغرض من الاستطيقا أو فلسفة الفن هو كشف الخصائص النوعية للفن الخمين . وتحديد العلاقة بين الفن والمظاهر الحضارية الأخرى كالعلم والصناعة والأخلاق والفلسفة والدين . والاستطيقا بهذا الفهم تتميز تميزاً تاماً عن الدراسة التاريخية للفن . تلك التي تهتم لابجوه الفن وإعما بقتابع المدارس والأساليب ونموها^(٣) .

وما يزال هذا العلم في مرحلته المبهوشة pre-copernican ... والسبب في حاجة هذا العلم إلى السكال يرجع إلى حقيقة أن أنواعاً مختلفة من المناهج

(١) أنظر : Carritt : Philos. of B., p. 312

(٢) بدر الديب : ماهية الفن والمعرفة الكامنة فيه ، رأى لإثنين سوريو ، محله علم

النفس ، فبراير ١٩٥٣ ، ص ٣٨١ .

(٣) Dewitt H. Parker : Aesthetics, published in Twentieth Century Philosophy, (ed. Dagobert D. Runes) p. 41.

قد فرصت من الخارج على هذا الميدان (كالمناهج الميتافيزيقية واللاهوتية والاسطورية والسيكلوجية — التحليلية والاجتماعية) . وهي بذلك تخلق أنواعا مختلفة من الاستصقا . ولكن ذلك المنهج الداخلى لم يستخدم ، وهو وحده الذى يستطيع أن يفيد من حيث هو إعداد لاستطبيقا علمية حقيقية ، أى تحليل استظنى بنوع خاص^(١) .

وقد حاول كروثشة أن يبين كيف أن اسم الاستطبيق وإن كان حديثاً ينصص محتويات قديمة عادية ، فباومجارتز ، يشير إلى أرسطو وشبشرون في الأساس الأول من أسس علمه . وبعبارة أخرى يصل الاستطبيقا بإيلاغة القديمة . مقتبس الحقيقة التى قررهما بوصوح ريبو الرواقى القائلة : إن هاك أصديق للتفكير ، التفكير الدائم الواسع وهو البلاغة ، والتفكير الموجز المحدد وهو الحدل dialect^(٢) . وهو يوحد بين الأول والميدان الاستظنى كما يوحد بين لثانى والميدان المظنى . فالاسم الحديد حال من أى مادة حديثة^(٣) . . . ولم يقل أحد ، ولا باومجارتز نفسه ، إن عدم الاستصقا خلق من العدم . ويكفيها الاسم والعريف اللذان قدمهما باومجارتز ، لأن أهم ما فى هذا العلم كما تصوره باومجارتز هو التحديد الواضح للميدان الذى يعمل فيه . فإذا كان اليونان قد تحدثوا عن الجمال والخيال المظلمين والمسيبين فقد كان من الواضح فى حديثهم طابع النظرية الميتافيزيقية ، تلك الطرة الواسعة التى جعلت من الخيال مبدأ علويا فعلا بجانب الحق والخير . أما الاستطبيقا كما عرفها باومجارتز فلا تنسج هذا الاتساع ، فهى لا تبحث فى حال الأشياء ، انفسى أو الجزئى ولا فى علاقة هذا بذلك ، ولكنها تقتصر على لون من ألوان المعرفة يكتسب

F.H. Heinemann : Essay on Foundations of Aesthetics, (١)
Actualités Scientifiques et Industrielles; 840 (ed. Hermann & Cie.,
Paris 1939) p. 7.

(esse due cogitandi genera, alterum perpetuum et latius, (٢)
quod rhetorices sit, alterum concisum et contractius, quod dialectices.)

Croco : p. 218 ; أطر (٣)

الإدراك الحسى . و يتناول (كمال المعرفة الحسية مجردة عن أى فكرة)^(١) ، وهذا اللون هو الحمل^(٢) . كما أن العكس ، أى نقص المعرفة ، هو القبح^(٣) . ويحب أن نستبعد من محال المعرفة^(٤) محال الأشياء والمادة^(٥) الذى يخطط بها غالباً ولكن بطريقة رديئة تبعاً لعادات اللغة . ما دام من السهل بيان كيف أن الأشياء القبيحة يمكن التفكير فيها بصورة جميلة^(٦) .

وفى اللغة العادية يحدث الشعور أحياناً بالفور من وصف تعبير ما بأنه جميل ما لم يكن تعبيراً عن شئ محبب إلى النفس (sympathetic) . ومن ثم كانت المعارضات الدائمة بين وجهة نظر الاستطيق أو النافذ ووجهة نظر الشخص العادى الذى يستطيع أن يبحر فى أن يقع نفسه بأن صورة الألم والرداءة (الانحطاط baseness) يمكن أن تكون جميلة . أو أنها - على الأقل - لها الحق فى أن تكون جميلة . شأنها فى ذلك شأن المتع والخير - good^(٧) .

والحق أنها مشكلة اللغة أولاً وقبل كل شئ : فهى التى أمدتنا بكلمة "احمىل" ، فرحاً نطلقها على الأشياء ، وورطاً بينها وبين أمور كثيرة جعلتنا آخر الأمر نصادف صعوبة كبيرة فى محاولة تحديدها . ولفظة الاستطيقا محاولة

(١) perfectio cognitionis sensitivae, qua talis.

(٢) Pulcritudo.

(٣) Deformitas.

(٤) pulcritudo cognitionis

(٥) pulcritudo obsectorum et materiae

(٦) (quacum ob receptam rei significationem saepe sed male

confunditur; possunt turpia pulcre cogitare ut talia, et pulciora

Croce; p. 213 انظر (turpiter.

(٧) انظر: Croce, p. 84

واحدة وناجحة — إلى حد بعيد — في تحديد ميدان خاص من ميادين بحث هذا الجميل وفصله عما يتنس به عادة من ميادين أخرى . وقد كان باومجارتن يعي هذا تماماً عندما فصل الاستطيقا عن الميتافيزيقيا وعن المطلق ، وكذلك فصل بينها وبين علم النفس حين جعل مهمة هذا العلم أن يمد الاستطيقا بالفروض فقط^(١) .

وبهذه المحاولة من التحديد تميزت الاستطيقا عن الجمل حتى إننا نستطيع أن ننتهي مع هذه المرحلة من تاريخ اللفظ إلى أن الاستطيقا ليس هو الجميل ، والعكس كذلك صحيح ، بل إن الجمال ذاته أصبح ميدياً للاستطيقا^(٢) ، فختلفت عنه كما يختلف علم الأخلاق عن السلوك الإنساني سواء بسواء .

— ٣ —

وقد قلنا إن كانت قد أخذ بالمعنى الملقوى الحرفي لكلمة استطيقا ، شأنه في ذلك شأن باومجارتن . ويتضح ذلك في كتابه ، بحث العقل الخاص^(٣) (سنة ١٧٨١) ، فإنه يستعمل اللفظ للدلالة على علم المعرفة الحسية ، ولكنه كان يعتقد ، أنه لا يمكن أن يكون هناك علم للجميل بالمعنى الدقيق . وتبعاً لذلك نعهده يعطى اللفظ محتوى جديداً فيدل على علم المبادئ أو الصور القبية^(٤) للإدراك الحسي^(٥) ، وتستطيع أن تسبذل به الزمان والمكان^(٦) .

(١) Croce : p. 213 :

Baldwin : Dictionary of Philosophy and Psychology : (٢)
vol. 1, p. 20.

Critique of Pure Reason. (٣)

apriori. (٤)

sensibility (٥)

Baldwin : vol. 1, p. 20 : أنظر (٦)

وحيث يرتبط هذا الفهم للاستطبيق بالبحث العملي نجد منهجاً آخر هو المنهج
البعدي^(١). فإذا كان المنهج القبلي يحدد بالاستدلالات العقلية المجردة قوانين
الجميل التي يجب أن يتفق عليها كل الفنانين فإن المنهج الآخر — البعدي —
يحاول وضع القواعد العملية في دراسة الأعمال الفنية القائمة والتي
تتمتع بجمالها^(٢) . .

وهنا يجدر بنا أن ننسب حداً آخر من الحدود التي تفصل بوصوح بين
بين بحث مشكلات الجمال عند اليونان وبين الاستطبيق كما تمتد عند باومجارتن
وكانت والمدرسة الألمانية بصفة عامة . فانساع الميدان — كما سنو أن أشرنا —
في بحث تلك المشكلات عند اليونان جعلهم يربطون بين الحل والأحلاق^(٣) .
ومهما تكن قيمة هذا الربط فإن فلاسفة الألمان المحدثين قد حاولوا — بفهمهم
للاستطبيق وتحديد ميدانها — أن يستبعدوا كل الاعتبارات الأخلاقية
من ذلك الذي سموه علم الاستطبيق . . . ويقرر كانت أن الإدراكات التي
يصحبها في العقل إحساس باللذة ، دون أي شعور بعلاقة أو اتصال ، هي
وحدها مشاعر الجمال الحرة الكاملة ، وأن هذه المشاعر لا يمكن أن تخضع
لأي إدراك عقلي ، أو أن ترتبط بالمناظر والأصوات الجمية ، كالأمثلة التي
يعطيها كانت من استمتاعنا بجمال زهرة .

ومن ثم فقد حاول أتباع كانت الذين يأخذون بمذهبه أن ينمو فلسفته
الاستطبيقية ببحث الحالات الفربائية الدائمة التي تصاحب إحساسات اللذة
العقلية ، بالبحث مثلاً عن أي الأشكال الهندسية أكثر إمتاعاً للعين ، وإلى
أي حد تنتج متعة الأذن من محتوى الأصوات المفردة في الموسيقى ، أو من

Posteriori (١)

J. Trousset · Nouveau Dictionnaire Encyclopédique, (٢)
vol. 2, p. 645.

Morality. (٣)

الفترة الصوتية الموزونة ، وما المعاني لأولية لترايط الألوان . وطبعي
أن كل الاعتبارات الأخلاقية قد استبعدت من هذا النوع من الأسئلة
استبعاداً تاماً^(١) .

ومنذ كانت يأخذ اللفظ صورة عامة من الاستعمال^(٢) . وقد شهد القرن
التاسع عشر حركة قوية في ميدان الاستطبيق ، وكان ظهور هذه الحركة في
أوروبا كلها نتيجة طبيعية لسوع من التخصص في كل ميدان . ولزيادة الاهتمام
بالفن عند بعض الجماعات . وقد ساقهم اهتمامهم بالفن إلى أن يشعروا أنفسهم
بالعاصر التي تعتمد عليها روعة الفن . وقد انتهوا إلى أن أثر الفن على اندوق
المثقف لا يمكن أن يرجع إلى أشياء خارج الفن كالتهديب الأخلاقي أو
الموصوع الموجه . ومن هذه "وجهة حامت فكره الأشياء التي لم تكن في
نظر الأجيال المتقدمة سوى أداة للفن ، كالصورة والإيقاع والنغمة والرمز
وهكذا . فلم تكن هذه الأشياء مجهولة في الأزمنة المتقدمة ، لأن الشاعر لم
يحتزع في القرن التاسع عشر . ولكن مهما بلغ مدى تذوقهم لها فإنها لم ينظر
إليها من الاعتبار إلا من حيث إرباطها بعوامل أخرى كالقديرهم لها
أبعد مدى . أما النسبة لهذه الفنة المحدثه التي لم تهتم بسوى التذوق الفني
المثقف فيه لم تكن هناك عناصر أكثر أهمية من هذه العناصر .

وفي الصف الثاني من القرن التاسع عشر قامت حركة قوية وبدل مجهود
كبير لضم الاستطبيق إلى ميدان العلوم الوصية^(٣) . فوجد التجارب تجري
في هذا الميدان كتحرية وشعر التي طالب فيها إلى مائة شخص أن يحددوا
ما يختارون من بين مجموعة من المثلثات قائمة الإراوية ومرسومة على لوحة .
وصحح أن المربع والمعين والأشكال الهندسية بعامة عند المشتغل بالهندسة

Courthope W. J. — *Taste in Poetry Law in Taste*. (١)
Macmillan, New York 1901, pp. 179—180.

Levin L. Schücking: *The Sociology of Literary Taste*, (٢)
Kegan Paul, London 1944, tr. E.W. Dickes, pp. 23—4.

Charles Bernard *Esthétique et Critique*. Edition Formes. (٣)
Paris 1946, pp. 205—6.

غيرها عند المشتغل بالاستطبيقا . فقد لوحظ أن الشكل الهندسي الواحد يحدث في المتفرح تأثيرات مختلفة بحسب الصورة التي يكون عليها . فإذا كان مرتكزا على أحد أصلاعه كان غيره عندما يرتكز على إحدى زواياه . وبهذا يكون عن الاستطبيق الكشف عن الأسباب والتفسيرات التي تجعلنا نختار وضعًا خاصًا من أوضاع الشكل الهندسي ونفضله على الأوضاع الأخرى ، في حين أن الشكل نفسه لم يتغير في ذاته شيء . وبعبارة موحدة أصبحت الاستطبيقا — كما انتهى إلى ذلك سوربو في كتابه « مستقبل الاستطبيقا »^(١) — هي علم الأشكال^(٢) .

على أن روبرت — ونزعته صوفية ميتافيزيقية واضحة — يخرج تجربة فشنر السابقة من ميدان الاستطبيقا ويدخلها في ميدان آخر هو ميدان الإحصاء^(٣) . ودراسة استجدائنا للأشكال تدحس في نطاق الأبحاث النفسية^(٤) ، في الوقت الذي يطل فيه بعض الباحثين — شارل برنار نفسه — يعترف للاستطبيقا بطبيعة ميتافيزيقية . وبذلك تتورع هذه العلوم وغيرها (علوم الطبيعة والفسولوجي والاجتماع) ميدان البحث الاستطقي . ولكن ليس معنى ذلك أن الاستطبيقا تنميع وتذوب في هذه العلوم ، ولكنها أقرب إلى أن تفيد منها . وإذا كان ذلك قد وسع من ميدانها ثانية فهو انساع من جانب آخر . وتتلخص الاستطبيقا الحديثة في أنها تتناول مجموعتين أساسيتين من المشكلات :

- (١) مشكلات "التذوق الخيالي"^(٥) ، (ب) مشكلات الإنتاج الفني . وهذه المشكلات لا يمكن بطبيعة الحال أن يحافظ على تميزها دائما .

(١) L'Avenir de l'Esthétique

Charles Bernard . Esthétique et Critique, pp. 206 — 7. (٢)

Statistique (٣)

(٤) كما مثلاً في كتابه « مبادئ تجربة احشاش النفسية » ، راجع مصصفي سوم

في كتابه الأسس النفسية للابداع المعنى في الشعر خاصة ، دار الف ١٩٥٦ ، ص ١٤٧ .

aesthetic appreciation (٥)

وتحت د ا، يمكن النظر إلى :

١ - المشكلات السيكولوجية والفسولوجية ، كأصل الشعور الجمالي وطبيعته وعلاقته بالخيال والحس ، وأثر الترابط . كالحالات والأسس النفسية للاثارة الجمالية ، متضمنة علاقة المثير بالحس ، والعلاقات الرياضية في الأنغام المسجمة ، وعلاقة الشعور الجمالي بالمشاعر الممتعة الأخرى وبالعمليات الحيوية ، وأخيراً الأهمية البيولوجية للشعور الجمالي في تقدم المجتمع والجنس .

٢ - مشكلات تنشأ من تحليل الصورة والمحتوى للأشياء التي يحكم بحماها ، أو لطبيعة الحكم الجمالي وأنواع الحمل ، كمسألة الطابع الموضوعي ، للجمال ، وهي من مسائل النقد الفني الصحيح .

ويندرج تحت د ب ، مسائل :

١ - غاية الفن أو طبيعته الجوهرية .

٢ - طبيعة الدافع الفني .

٣ - الخيال وصلته بتنفيذ الفكرة .

٤ - أصل الدافع الفني ووظيفته في تقدم الجنس .

٥ - تطور الفن .

وهاتان المجموعتان الرئيسيتان من المشكلات (١) و (ب) غالباً ما يجرى الحديث عنهما من حيث هما تهتان إلى حد بعيد بالفن من وجهة نظر المتفرج ، في مقابل الفن من وجهة نظر المنتج .

والمشكلات التي تدرج تحت (١) - ٢ - تشبه المشكلات المطلقة والأخلاقية وهي تتطلب مناهج ماثية من التحليل والنقد . أما بقية

art-impulse. (١)

المشكلات فهي إلى حد بعيد نفسية أو تاريخية . وهي لهذا تستخدم مباحث
هذه العلوم^(١)

— ٤ —

وهكذا تختلط مشكلات الفن الخاصة بالاستطبيقا حتى لتكاد تكون
الاستطبيقا هي علم الفن . وقد كان من سبيل تضيق الميدان أن تستبعد من
الاستطبيقا كل الأبحاث التي تتناول احوال في غير الفن ، وأن تطلق الاستطبيقا
بصفة خاصة على ذلك الجزء من علم الخيل ، والذي يتصل بالتعبير عن الجمال
في الفن^(٢) ، ولكن يبدو أن هذا الارتباط الجديد قد نقل إلى ميدان
الاستطبيقا كل مشكلات الفن تقريباً .

وقبل أن نضع الحد الفاصل بين الاستطبيقا والفن أود أن أشير إلى
السبب في اقتصار الاستطبيقا على الجمال والفن وحده . فمن السهل أن نفرق
بين الجمال كما يبدو في الطبيعة وعند الفنان الحساس الذي يتركز الجمال في خياله
المبدع الذي يخلعه على الطبيعة غير واع . فالإبداع الفني يخلق صورة جديدة
تتوافر فيها الصفة الجمالية . وهو يقوم على أساس من عمليات الاختبار
والتفسير والتنظيم . وهذا عكس النقل الحرفي لهذا الجمال الطبيعي ؛ فهو يخلو
من أي رغبة في الإبداع أو إسباع الصورة الجميلة ذات المعنى على بعض
الأدوات ، ويكتفي بأن يتضمن الحقيقة الموضوعية للشيء المنقول بصورته
ونظامه والمتعة الجمالية التي فيه .

وهذا معناه أن في الطبيعة جمالا يثير مشاعر الفنان المبدع . والسؤال
الآن هو : إلى أي حد من الكمال يبلغ الجمال الطبيعي ؟ من الواضح أنه ليس
هناك شيء أو منظر طبيعي يحده إطار يحدد بدايته ونهايته . والفنان المبدع

(١) اسطر : Baldurin ، مرجعه السابق ، ١٠ ص ٢٠ وما بعدها .

J. Troussset : Nouveau Dictionnaire Encyclopedique, (٢)
vol. 2, p. 645.

هو الذى بصنع هذا الإطار . ومن ثم يكون أى عمل فنى أكمل فيما من ذلك
الحرء الطبيعى كما هو فى حالته الطبيعية بين الأجزاء الأخرى فى الطبيعة .
والفنان إنما يذهب إلى الطبيعة يستلهم لأن صور أعمال الطبيعى نفسها ليست
كاملة من جرئية . وربما لا يتفق هذا مع وجهة نظر أفلاطون فى الكتاب
العاشر من جمهوريه لى يذهب فيها إلى أن الجمال فى العمل الفنى أقل منه فى
الطبيعة . ولكن وجهة النظر هنا تذهب إلى أن الفن العظيم لا يكون تقليدياً
بذلك المعنى الأفلاطونى . فالعمل الفنى يفسر الأشياء ولكن بأسلوب خاص .
فهو التعبير بطريق الصورة الفنية عن محتوى فنى بئس . وليس من شك فى أن
أى معنى يمكن أن يكشفه الإنسان فى الطبيعة فإن الطبيعة ذاتها لا تعبر عنه كما
يعبر الفنان عن معناه فى فنه . وهذا يكفى لبيان أن الجمال فى الطبيعة يختلف
من حيث النوع kind عن الجمال المعبر فى الفن^(١) . فإذا أحدها الطبيعة من
حيث هى مصدر آخر من مصادر أعمال ومظهر من مظاهره لم نستطع أن نضعها
جنباً إلى جنب مع الفن . حيث يمثل أعلى مستوى من الجمال وحيث تعمل
العبقريه . وإذا كان فى الطبيعة جمال فانه حال من أى محتوى فى ذاته وأى
تفسير . وبذلك نكون جميعاً أمام الطبيعة فائين ولكن كل منا بحسب مستواه .
فإذا اقتضت الاستطيق على الجمال فى الفن فلا به ليس هناك فى الحقيقة جمال
مسجل إلا فى الفن . وجمال الأشياء لا يقوم مستقلاً عن الفهم الإنسانى^(٢) .
وهذا الفهم الإنسانى — فى الواقع — هو مادة الاستطيق . وطبيعى أن هذا
الفهم متغير على مدى العصور . وعن الاستطيقا هو تتبع هذا الفهم وتحليله ،
فليس مهمة الاستطيقا إذن — أو علم الفن — هى تعريف الفن تعريفاً
واحداً بقاءً (وبعض المفاهيم المدرسية تضيف إليه هذه المهمة) واستخراج

(١) نهر : Greene (Th M.): The Arts and The Art of Criticism.

Princeton University Press, 2nd ed., 1947, pp. 8 ff.

(٢) — ورئيت هذه الفكرة فى الفصل الأول من كتابه :

A History of Aesthetic, G. Allen & Unwin, 1934.

نظر بآته المختلفة من هذا المفهوم لشغل ميدان علم الاستطيقا كله . ولكنها ليست سوى التنظيم المستمر المتجدد دائماً للمشكلات التي تنشأ من وقت لآخر من التفكير في الفن ، وهي منجدة مع حلول الصعوبات ونقد الأحصاء . هذه الحلول وذلك النقد الذي يعد بمثابة المادة والمثير للتقدم الفكري الدائب^(١) ، وبذلك نصح الاستطيقا عمياً بطرياً يبحث في مشكلات الأجمال في الفن . تلك المشكلات المتجددة التي تضمن للاستطيقا عملاً مستمراً وتطوراً دائماً . وتصبح علاقة هذا لعلم الطرى بالنفس هي علاقة المساحة بالهندسة ، أو علاقة الصب بالمصبولوجيا^(٢) . . . وذلك تفش المحاولات التي بذلت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لادخال الاستطيقا ضمن العلوم الوصعية ويظل الطابع الفلسفي الصق بأبحاثها من أى صابع آخر .

— ٥ —

وقد رأينا في خلاصة الاستطيقا الحديثة أن جزءاً كبيراً من مشكلاتها يدور حول التدوق الخيالي ، في حين يدور الجزء الآخر حول الانتاح الفني . وحين يكون هدفاً في هذه الفقرة أن نبين صلة النقد بالاستطيقا ، وبه من الواضح أن السمين مهيئة للربط بينه وبين تلك المشكلات احتمالية التي تدور حول التدوق . وليس لها مجال الحديث عن الدوق ومشكلاته الخاصة ، ولكن يكفيها — لتبين هذه الصلة — أن نعلم أن مهمة الناقد شديدة المساس بالاستطيقا . فإذا كان لكل عصر ذوقه الخاص — كما اعتدنا أن نقول —

Encyc. Brit. vol. I, p. 266 (١)

(٢) راجع : Charles Bernard في كتابه السابق ص ١٤٦ ، وراجع أيضاً : Stauffer في كتابه السابق ص ١٠١ ؛ فهو يفرق بين الاستطيقا والفن من حيث أن الاستطيقا تكون مذهبا فلسفيا ، في حين أن الفن تجربة شخصية ، فيها بحثان اختلافاً قويا كما يحسب يسمى أن قوائم التأمل من الموت عن أحد لأصدقاء .

فإن تسجيل هذا الذوق لا يكون إلا في تلك الأحكام الجمالية التي تروج في هذا العصر . . . والنقاد لازمون في كل عصر لتسجيل أحكامه الجمالية (١) .

ولكن هل النقد والحكم الجمالي شيء واحد ؟ يبدو أن مهمة النقد الأولى هي الحكم . وإذا اقترن النقد في التاريخ بالأحكام التي اعتاد النقاد إصدارها فلأن كلمة النقد ذاتها تحمل معنى الحكم . ويتضح ذلك أيضاً من الأصل اللاتيني لكلمة Criticism (نقد) فهو يعني : الحكم (٢) .

وأبسط صورة للحكم الجمالي (وهو بطبيعته يصب على الأعمال الفنية وحدها) هي القول بحال العمل الفني أو قيمته . وميزة هذا الحكم — حين يكون جمالياً صرفاً — هي تحليه عن كل الاعتبارات العملية : فنحن عندما نحكم على شيء دون أن نحاول الحصول عليه أو الفرار منه فإننا نحس إما برضا داخلي فنقول إنه جميل ، وإما بضيق وتقرز داخلي أيضاً فنقول إنه قبيح (٣) . . . ولكن النقد ليس بهذه البساطة ، ولا تقتصر مهمته على القول بالحال أو القبح مهما كانت الاعتبارات الأخرى مستبعدة ، ومهما تحرر الحكم من أي غاية ؛ فهناك في الواقع نوعان من الحكم : نوع يقف فيه عند مجرد القول بالحال والقبح ، ونحن بذلك لا نكون نقاداً بالمعنى الصحيح ، لأن البشرية في تعاطيها الأدب على مدى العصور تقف هذا الموقف . والنوع الثاني هو الذي نحدد فيه قيمة العمل الفني ووضعه في مكانه أوفى مستواه بحسب المفاهيم والمقارنات وما إلى ذلك ، ونحن بهذا نكون قد انتقلنا من مرحلة « تذوق » (٤) العمل الفني إلى

René Wellek and Austen Warren : Theory of Literature . (١)

London, 1st published 1949, p. 342, note 2.

Wellek : انظر Judgment السابق من ٢٦٢

Rey A. : Leçons de Philosophie ; F. Rieder, Paris 1926, (٣)

vol. 1, p. 362.

(٤) "to evaluate" "to value" . يرقى ذلك في كتابه — انظر الذكر في المصطلح

يبين أن البلاغة والنقاد يختلفون في موقفهم من العمل الفني عن عامة الناس من حيث هم

يخطون حصوة أحد من مجرد القول « الجمال أو القبح » ، أو بعبارة أخرى مجرد الاستحسان

والاستهجان . (راجع من ٢٤٨ من كتابه واثق السابق) .

مرحلة «تقويم» (١) هذا العمل.

ومن هذا يتبين لنا كيف يعتمد الحكم النقدي — بمساه الصحيح — على أساس استيطقي لا على مجرد ذوق حمالي، سواء أكان ذوقاً فردياً أو جماعياً. كما يتبين كيف تلزم للناقد فلسفة استيطقية تكون بمثابة الأساس لما يصدر من أحكام.

ويسفل كورثوث في كتابه (Life in Poetry : Law in Taste ص ١٦١) عن بوزنكيت في كتابه «تاريخ الاستطيقا» تعريفه للاستطيقا بقوله : «إن النظرية الاستطيقية فرع من الفلسفة، وهي تقوم لقصد المعرفة لا بوصفها وجهة توجيهاً عملياً»، ويقد كورثوث ذلك بأنه «غير صحيح كل الصحة»؛ فأرسطو أول الاستطقيين الطريين كان، بلا شك، يهتم بكشف قوانين الفن الخليل من حيث هي أولاً وقبل كل شيء. جزء من «اموس الطبيعة». ولكنه سرعان ما عرف القوانين الأساسية للشعر دون أن يتقدم بتطبيقات كما نرى من القواعد التي وضعها لتأليف «المأساة الكاملة»، وفي زمننا. وبنفس الطريقة، بدأ رسكن (Rusken) في مؤلفه (Modern Painters) بفحص مبادئ عامة، وبعد أن أقنع نفسه بطبيعتها حاول أن يطبقها على مصورين وشعراء كثيرين، محدثاً بذلك ثورة هائلة في ميدان «الذوق». وهذا النقد من جانب كورثوث يقوم على أساس يشبه الأساس الذي تبنناه من قبل، وهو أنه تلزم للناقد نظرية استيطقية قبل أن يمارس عمله النقدي.

والواقع أننا نحمل النقد القديم كثيراً من العت إذا نحن تطلبنا فيه هذه الفروق القديمة؛ فكل من حكم على شيء بالحسن أو القبح فقد نقده، دون أن تكون له الخبرة الجمالية الكافية، أو بعبارة أدق دون أي محاولة تبذل

(١) راجع هامش ٤ من الصفحة السابقة.

في سبيل تبيين النقد القديم مستقلاً عن ملاسات أخرى لا يمكن أن تظهر
توفيق كبير . وهي في الوقت نفسه ستواجه لويس من النقد ، ذلك اللون
الشائع من النقد — ولنصطلح منذ الآن على تسميته بالنقد الشعبي — وهو
الذي يقف عند حدود العلم لفي و"قول بحله أو قبحه . واللون الثاني هو
ذلك اللون من النقد الذي يعتمد على نظرية أو أساس استطقي ، ويصدر
الأحكام ويقوم الأعمال بحسب المفهومات النظرية . وطبيعي — حين ننظر
إلى النقد القديم — أن نجد اللون "شعبي من النقد هو الغالب ، مما يضطرنا
إلى الاهتمام به بجانب اللون الآخر .

ومن هذا يتضح أن الميدان الذي سعمل فيه فجهده فسيحاً . حين يكون
نقد في أى صورة من صورته . ومختصاً بأى لون آخر من ألوان المعرفة
هو المادة التي يقتضيه البحث درسها والكشف عن الأصول الأولى أو الأسس
الثابتة أو المتطورة التي تكمن خلف هذه المادة .

وكما أننا لا نستطيع أن نقول بوجود نقد محض ، أو نقد مجرد النقد ،
عند اليونان^(١) . فكذلك الشأن في النقد العربي . فالإنسان يحجم أول الأمر
عن إدخال الفلسفة الاستطيقية في تاريخ النقد اليوناني ، ولكنه مرعان
ما يكشف أن أعبيبة الذين كتبوا الأدب اليوناني قد أدخلوها في تقديرهم^(٢) .
بل أكثر من هذا أن تاريخ البلاغة عند اليونانية يكون جزءاً واضحاً من
تاريخ النقد العام . وماستعراض مؤرخ مثل إاجر (Jaeger) نجد أشياء كثيرة
غير النقد البحث قد دخلت في تاريخه . وكذلك يكون الأمر بالنسبة
للنقد العربي .

وفي سبيل البحث عن تلك الأصول أو الأسس ان نمنع أنفسنا من
الامتداد إلى ميادين قد يبدو للوهلة الأولى أنها بعيدة عن ميدان النقد وإن

(١) "Criticism for Criticism's Sake" مرجع ، Denniston (F.D.) : op cit.

pp. 8—9 introd

(٢) ديسون السابق من A من مقدمة .

كانت هي في حقيقة الأمر ذات أهمية كبرى في إلقاء الأصواء الجديدة على هذه الأسس التي لم يحاول أحد قبل اليوم — أن يبحث عنها ، أو عبارة أدق أن يتبينها ويبيها .

ولم يكن بسيل المصادفة أن يكون عنوان هذا البحث إذن : الأسس الاحتمالية وليس الأسس الاستطيقية ؛ لأن الأسس الاستطيقية أكثر تحديداً في الميدان من جهة ، ويصعب — إن لم يستحيل — أن نحدد مفصلة متبصرة . وفيما يختص بالقد العربي يكاد يكون من المؤكد أنه لا وجود لهذه الفلسفة الاستطيقية . أما الأسس الاحتمالية فإنها توسع لنا في الميدان من ناحية ، وتضع بين أيدينا مادة وفيرة من ناحية أخرى . وهي قس هذا وذاك يمكن العثور عليها في القدر العربي الذي يمكن أن نطلق على جزء كبير منه القدر الشعري ؛ ذلك القدر الذي سبق أن قلنا عنه إنه يعتمد على اندوف والتفاعل مع العمل الفني والقول عنه إنه جميل أو قبيح ، تماماً كما نطلق هذان اللفظان على غير العمل الفني من الأشياء . كالأشياء الحاملة أو القبيحة في الطبيعة . فيدلان على مجرد الاستحسان والاستهجان .

والعل الآن قد وصلنا إلى المرحلة التي يحس فيها الوقوف عند مفهوم احوال والقبح قبل أن نصل إلى المرحلة التي يكون فيها الحديث عن الأسس التي يقوم عليها الاستحسان والاستهجان . وهذا ما سنتناوله في الفصل التالي .

الفصل الثاني

الجمال والقيح في تاريخ الوعي الجمالي

« هل يستطيع الفن أن يتجدد بشعر موضوعه ويستعبد
منه صوراً له جملة ؟ وسيرة أدنى وأوسع : هل في
شعر جان بولص موضوعه الفن ؟ »

طه حسين

« إن النور ذاته يتلاشى إذا لم يوجد في العالم
سوى عمى » .

شارل برنار

من الطبيعي جداً أن نجد أكثر من تعريف للجمال عند مختلف المفكرين
في مختلف العصور والأمم . ذلك أن التعريفات في هذه الحالة تكاد لا تمش
أكثر من وجهات النظر المختلفة في فهم الجمال . وطبيعي أن يختلف الناس في
فهم الأشياء بحاصة إذا كانت من طبيعة مرنة كما هو الشأن في الجمال والقيح
وغيرهما من المفاهيم المطلقة . ونود الآن أن نلخص ما يمكن إبرازه وتمييزه
من الأفكار والتعريفات التي أطلقت على الجمال والقيح لتحديد منها الجوانب
التي تناولها الباحثون . وهذه الوقفات احتمالية شديدة المساس بما نحن بسبيله
من تبيين الأسس التي نبنى عليها عادة حكمنا الجمالي .

وقد قلنا إن الحكم بالجمال أو القبح في ميدان النقد شيء مألوف وشائع
عند عامة الناس على اختلاف أوطانهم وأزمانهم . ويحسن بنا أن نعرف
الآن — قبل المضى في تتبع الصور المختلفة من الوعي الجمالي — أي شيء
نعني عندما نطلق كلمة الجمال أو القبح على عمل فني ؛ ذلك أن هائيز اللفظتين
لا تطلقان — كما يقول كيرت جون ديكاس C. J. Ducasse في كتابه « فلسفة

الفن (The Philosophy of Art) (١٩٢٩) - إلا من جانب الناقد وحده وليس لها أى معنى من وجهة النظر الإبداعية عند الفنان . وقد يكون هذا الناقد هو الفنان نفسه عند ما ينتفت فيها بعد ليتأمل ويقوم عمله ، أو يكون شخصاً آخر . فهذا الذى تقوم به بقولنا إنه حميل أو قبيح إذن ليس مطلقاً هو العمل الفنى بهذه الصورة . أى من حيث هو إنتاج رغبة الفنان فى أن يحسم مشاعره فى شئ . ولكن المتلقى لا يتأمل سوى الشئ نفسه دون أن يشير مطلقاً إلى مسألة ما إذا كان هذا الشئ من إنتاج الفن أو الصيغة . ومن جهة أخرى فإن النقد بهذه المثابة سيقصر اهتمامه على قياس النجاح أو الفشل فى الفن ، أى محاولة الفنان بصورة واعية أن يعطى شعوره صورة موضوعية . ومع ذلك فمن الواضح أن الفنان وحده هو الذى يكون فى وضع يستطيع فيه أن يقرر ما إذا كان . أو إلى أى مدى . قد نجح فى إبداع شئ يحسم شعوره تحسباً كافياً . واختبار النجاح فى محاولته إعطاء صورة موضوعية لشعوره - كما رأينا - هو تبين ما إذا كان الشئ المبتدع يعكس فى التأمل الشعور الذى حاول أن يعبر عنه . أما كنه هذا الشعور فشئ لا يعرفه سواه ، ومن ثم فهو وحده الذى يستطيع أن يقوم بالاختبار . فإذا استطاع الفنان أن يقول : نعم ، هذا يعكس إلى تمام ذلك الشعور الذى كان لدى ، ، فإن هذه تكون هى الكلمة الأخيرة فى الموضوع . أى فيما يختص بالنجاح فى محاولة التعبير الموضوعى عن شعوره . ولكن من الممكن القول بحق فى مثل هذا النوع من النجاح إنه شئ له أهميته عند الفنان وحده أو يحتمل أن يكون كذلك عند أمه أو زوجته . ومن ثم فإن الصورة الموضوعية للشعور ، كما تظهر فى هذا الاختبار ، يمكن أن توصف بأنها خاصة أو فردية ، تميزها عن الموضوعية الاجتماعية^(١) التى يكون امتحانها من حيث قدرة الشئ على نقل شعور

الضمان — في التأم — لا إليه فحسب بل إلى الآخرين كذلك ... ونحن
 عند ما نجد متعة في تأمل العمل الفني ، فهي المتعة التي توجد ليس في الشعور
 الذي أخذ صورة موضوعية في لعمل (الذي يمكن أن يحس من العمل الفني
 جميلاً) . بل في نجاح محاولة الشخص في أن يعطى جواباً من جواب ذاته
 لتسعة صور موضوعية . وتبقى هذه المتعة الأخيرة ، سواء أكان الشعور
 المبتدع جميلاً أم قبيحاً ، (٢) .

فالحكم بالجمال أو القبح يصب على شعور الفنان ، ومن كان ذلك الحكم
 لا ينبعا من أن نجد المتعة في العمل الفني من حيث نجاح العمل في التعبير عن
 هذا الشعور . أو بعبارة أخرى فإن هناك شيئاً معبراً عنه وشيئاً معبراً .
 وحين نقول إن هذا العمل الفني جميل أو قبيح فإنا قد نعني التعبير (وعدتند
 نكون حديثاً عن شيء آخر غير الجمال ، ليكن المتعة كما يسميها ديكاس ، وقد
 نعني المعبر عنه (وعدتند فقط نكون قريبين من الحديث عن الجمال والقبح
 في الأشياء الخارجية) . هل جمال هذه الأشياء أو قبحها يؤثر في حكمنا على العمل
 الفني بأنه جميل أو قبيح (أو إن شئت بأنه بمنع أو مؤلم) ؟ الجواب على ذلك
 موضعه في لفصل التالي ، ويكفي عرصاً هنا أن نكون على وعي تام بهذه
 الثنائية المفروضة في العمل الفني (تعبير ومعبر عنه) قبل أن نتبع الحيوط
 التي مر بها الوعي الجمالي ومدى ما يمكن أن يكون لها من صلة بالقد أو أثر فيه .

- ١ -

دعنا ما هو معروف عن الرجل اليوناني من أنه كان يولد فناناً . وأن
 ثقافته كانت تطله بمجال فكري واسع فيما يختص بالأشياء الجميلة ، فإن ظهور
 البطر الجمالي جاء متأخراً فلم يظهر إلا في عهد سقراط . والسبب في ذلك هو

Carritt, E. F.: *Philosophies of Beauty*, (Oxford. Clarendon (١)
 Press, 1931), pp. 313-4.

Ibid ; p. 315. (٢)

أن شيئاً من الدراسة الجمالية لا يتأتى إلا في فلسفة منظمة لها صورة متكاملة .
وقد كان أفكر اليوناني قبل عصر بركليس غير قادر على الحصول على أسلوب
مهيجي صحيح^(١) . ويمكن أن نحس أفلاطون نقصة البداية . لأنه به حق تبدأ
نظرية الجمال^(٢) اليونانية صحيح أن أكراتوفان وهرقليطس قد نقدا هوميرو
قبله بزمس طويل ، ولكنهما صنعا ذلك من وجهة نظر أخلاقية بحثة^(٣) .

ورأي أن أفلاطون لم يكن أسعد حظاً منهما في فهمه للعنق الفنى ؛ فبحسب
معرفة أن نظريته في المثل جعلته يفترض وجود مثال للجمال حارحي^(٤) .
وتصبح الأشياء في حقيقة جمالها شبيهة بالمثل . ويقرب هذا "شبهه" أو يبعد
بمقدار ما هو من حمل . والعمل الفني نقل أو محاكاة^(٥) لهذه الأشياء "شبيهة
بمثال الجمال . فهو إذن شبه الشيء . والجمال الذى يستل فيه يقس عنه في
الأشياء . كما أن جمال هذه الأشياء يدور حلقه من المثل . والجمال في
المثال جمال مطلق . أما في الأشياء فهو نسبي . ويتضح ذلك من محاوراة أفلاطون
المسماة "هيبياس"^(٦) ، حيث يرى أن الأشياء ليست جميلة جمالا مطلقاً ، وإنما
تكون جميلة عند ما تكون . كما يقول على لسان هيبياس - في موضعها ، وفيهجة
عند ما تكون في غير موضعها . فالذهب أحسن من العاج ، وهذا أحسن من
الحجارة ، وكان يلزم فناناً مثل فيدياس^(٧) - بناء على ذلك - أن يصنع تمثال
أثينا أو على الأقل عبيها وبقية وجهها وبديها وقدميها من الذهب . ولكنه

(١) Encyc. of R. & Eth. : vol. 2, p. 444.

(٢) aesthetic theory . وفي رأى أن دستور مناهل — بحسب ما رأينا في
الفصل السابق في استخدام كلمة aesthetic هنا ، لا أن يكون مقصودها مجرد أوصاف لا
الصفة بل علم الاستعانة . وميلاً ما إن هذا فهم الأخير ترجمتها بصورة صحيحة .

(٣) Denniston : The Theory of Lit. pp 18—19, introd.

(٤) transcendental

(٥) imitation.

(٦) Hippias Major.

(٧) Phidias.

صنعها من العاج وإذا كان العاج جميلا فقد صنع المقلتين من الحجارة . وهنا
يجرى الحوار على هذا النمط :

سقراط : أفى الحجر الجميل جمال كذلك ؟

هيبياس : إذا كان فى مكانه الصحيح وجب أن نوافق على ذلك .

سقراط : وإذا سألتنا — السائل — عما إذا كان قبيحاً عند ما يكون فى
غير مكانه . أأوافق أم لا ؟

هيبياس : يجب أن نوافق .

سقراط : عندئذ سيقول أناخت بك حكمتك إلى تقرير أن العاج والذهب
يحملان للأشياء مظهراً جميلاً عند ما يكونان مناسبين للعرض ، وإلا فهى
قبيحة ،^(١) وتستمر المناقشة لتؤكد أن موافقة الأشياء له لا تكسبها إلا
جمالاً عارضاً^(٢) .

والأشياء الحمية حقة هى التى نستعمل بجمالها عن أى هدف خير أو نفعى أو
يوافقها بصورة من الصور . والأشياء عند أفلاطون ليست قسمين : جميلة
وقبيحة ، بمعنى أن ما ليس جميلاً يكون قبيحاً حتماً ، وإنما هناك مرحلة يتخلو
فيها الشيء عن كلا الوصفين . فكما أن غير العالم لا يكون حتماً جاهلاً وإنما هو
وسط بين طرفين متناقضين . فكذلك الأمر بالنسبة لغير الجميل^(٣) . وهذا
يوضح لنا ما نحن لسنبه من تقرير أن احتمال عند أفلاطون فى الأشياء . وأنه

(١) Carritt ; op. cit., pp. 6—7.

لا أحد أن معنى رأى أن إن كان وع مفكر ، وهو يستصعب أن يفكر فى أشياء
وفى هذه كدب مكس الكائنات الأخرى ، وهو حين يفكر فى الأشياء يحاول أن يربط
بعدم مدى به وبها أن يبقى حلاً لمن هذه عنها ، ومن ثم فإن هذه فى العمل الفنى أو
المصرخى به ساهل مكانه هذه تقدر ثمانته لعقل الانسان ، لا بحكم ماديته الخاصة (راجع
على الكتاب ، ص ١٦٢)

Ibid : p. 9. (٢)

Platon Le Banquet, Ou de L'Amour. (Paris, Payat, 1926), (٣)
5 ième Tirage, pp. 125—6.

يتفاوت فيها إلى أن يصل إلى مرحلة يفقد فيها الشيء صفة الخال ولكنه لا ينتقل إلى المرحلة الدنيا ، مرحلة القبح .

أما مثل اجمال أو اجمال المثالي فهو مفهوم سابق يسيطر على الفنان حين يعمل ، فهو يختار عناصره من الأشياء الطبيعية ويؤلف منها وحدة عامة في اجمال بحسب هذا المفهوم أو باستخدامه مقياسا خاصا خفيا . ومن ذلك بس القرب من نظرية اجمال المثالي كما تسلمها أفلاطون من سقراط ، ولم يكن عليه سوى أن يخطو بعده خطوة واحدة (١) .

ومن ذلك يبين لنا أن أفلاطون كان يترع نزعة مثالية في فهم اجمال ، ويتزع نزعة موضوعية عند ما يلتبس مظاهر هذا اجمال في الأشياء ، ففي الأشياء جمال ، وهو جمال نسبي بالقياس إلى مثل اجمال . ومادا يكون مثال اجمال سوى الصورة المحردة من الأشياء للجمال . بعبارة واحدة نستطيع أن نلخص أفلاطون في فهمه للجمال في أنه كان تجريديا . مثاليا ، وأنه كان يصو إلى فن سام يكشف للحس عن عالم المثال .

وربما كان تلخيصنا لأفلاطون يلخص لنا كذلك الاتجاه العام السائد في فلسفة اجمال عند اليونان ، ذلك أن أرسطو — أصخم شخصية فلسفية عندهم — لم تكن له نظرية جمالية بالمعنى الصحيح الذي يمثل عند أفلاطون مثلا . وبينما نجد لونيئين مثلا فيها بعد يبنى نظريته في الفن على أساس من مفهوم للجمال هو مفهوم النظرية الأفلاطونية مع بعض التعديلات التي تتفق واتجاهه الصوفي فإن أرسطو لم يحاول شئاً من ذلك ، ولا حدود في محاولة بناء نظرية في اجمال من الملاحظات الجزئية التي تركها لنا — أرسطو . فهو يجعل من اجمال مبدأ منظم في الفن ، ولكنه لم يقل البتة — أو يعبر — أن غاية الفن هي جلاء الخيال . والقوانين الموضوعية للفن مستتبطة لا من

Egger, E : Essai sur L'Histoire de la Critique chez les (١)
Grecs (2^{ème} Ed , Paris 1889), p. 128.

يبحث في الجميل وإنما من ملاحظة للفن من حيث هو، ولأننا نتى بتجهاً^(١) ومع ذلك فرأينا أن أرسطو بموضوعيته كان أقرب من أفلاطون بمثاليته إلى ميدان الفن. فأفلاطون يبحث في جمال الأشياء. وأرسطو يبحث في الأثر الذى تحدثه فى الإنسان. ودائرة معارف الدين والاحلاق تؤكد ذلك حيث تقول: «هناك طابع عام فيما نعتقد، يميز كل نظريات الجمال اليونانية. وهو اعتبارها الخيال صفة فى الأشياء. وهم إذا حدث أن فكروا فى الأثر الذى تتركه فى الفرد فإنهم لا يصنعون ذلك إلا بطريقة ثانوية. لا يبروا فى الأثر عمصراً حوهرياً فى الخيال. والنتيجة هى أن التأملات اليونانية فى الخيال ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالميتافيزيقا»^(٢).

وليس غريباً أن ترتبط تأملات اليونان فى الجمال بالميتافيزيقا (ما وراء الطبيعة) لأن نظرية الفلسفية عندهم كانت فى أساسها تتم، لصيغة أو ما وراء الطبيعة، ولذلك لم يكن الخو مهياً، ولا الدو مع كافية لإدخال فلسفة الفن. وهى إذا تجاوزت ذلك فإنها تبحث من وقت لآخر فى النفس، أو عنى وحه التحديد، فلسفة العقل، وفيما يخص بمشكلات احتمال الفلسفية فإنها كانت تشير إليها بإشارات عابرة، سواء بصورة سلبية، كما هو الشأن فى إنكار أفلاطون قيمة لشعر، أو بصورة إيجابية، كما هو الشأن فى دفاع أرسطو الذى حاول أن يرد للشعر ميذاً خاص به ميدانى التاريخ والفلسفة، أو — فيما بعد — فى تأملات أفلوطين "الذى ربط أسرة الأولى بين مفهومات (الفن) و (الجميل) السابقة غير المرتبطة"^(٣).

والآن يحسن أن ننسب مفهوم الخيال عند أفلوطين وإلى أى مدى نجح فى الرصد بينه وبين الفن.

Butcher. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, (١) with a Critical Text and a Translation of the Poetics, (1st ed. Macmillan and Co., London 1932), p. 162.

E.R.E. : vol 2. p. 444. (٢)

Encyc. Brit : vol. 1, p. 270. (٣)

الواقع أنه من الصعب كذلك أن نبين من خلال الفلسفة الصوفية في الاسكندرية نظرية حقيقية في الفن، فقد اختلط البحث الميتافيزيقي بالأخلاق. وشغل الفلاسفة بذلك، مما لم يترك مجالاً للبحث في العبقريّة المبدعة مستقلة. وإذا كانت النظرية الجمالية في الفن بحاجة دائماً إلى ما يسدها من رأى في الخيال فقد كان اهتمامهم بهذا الخيال أقل منه في الماضي، باستثناء حكيم معاصر لأفوطين هو فيلوسترات Philostrate، فهو الوحيد الذي ترك لنا في القدم تعريفاً صحيحاً للخيال الشعري^(١).

واحتمل عدد أفلوطين والمدرسة الأفلاطونية الحديثة — يشير إلى الواحد^١ n المصالح الخيرة الذي تصدر عنه الصورة المشعة^(٢). ولا شك أنه من الواضح تأثر هذه النظرية بفلسفة أفلاطون في أعمال المفرقة في محاوراته كالمائدة وفيدر وهيباس^(٣). وقد تكون أكثر من مصادقة أن يشير الجزء الثالث من الإلياذة (وفيه يتكلم أفوطين عن الخيال والحب) مع المائدة في مجلد واحد^(٤). وإذا كان أفلاطون قد وحد بين الجمال والخير فقد تأثره أفوطين، فبعد ذلك أن الجميل هو الخير. والخير في هذا الرأى كامل حلق الجميل وهو مصدره ومبدؤه، كما هو مصدر كل شيء. ومبدؤه^(٥)، فالواحد المطلق خير قبل كل شيء. وهو جميل لأنه خير. فالخير هو المبدأ الأول الذي يصدر عنه الجمال. وإذا كان للجمال هذه الطبيعة، فإن الأداة إلى إدراكه هي الروح. أما الحواس فإما لا تدرك سوى انعكاسات هي ظلال

(١) Egger · Essai sur L'Histoire. , pp. 473-4

(٢) Charles Bernard Esthétique et Critique, p. 97.

(٣) بدأ بحث عن عدد أفوطين معاً كاه مخدرة هيباس، وينتهي معاً كاه مخدرة فيدر؛

راجع: Egger · op. cit., p. 475

(٤) راجع نشرة Payat لمائدة سنة ١٩٢٩ المصممة خامسة

(٥) Charles Bernard · op. cit., p. ٥٥.

للجمال^(١) ، وسوى إبحاءات للحقيقة . وهذه الأداة يجب أن تهذب ؛
 فيجب أن تصقل بالتفكير الراقى وبحياة الألم . وأخيراً سترى أنه رغم أن
 الخير والجمال شيء واحد فإن الجمال مع ذلك يقع في مجال أدنى من الخير ؛
 هو في الحقيقة ليس سوى محاكاة له^(٢) . وفي الإنياداة ، يتساءل أفلوطين :
 كيف يمكن رؤية جمال النفس الخيرة ؟ [ويجيب] : عد إلى نفسك وانظر ،
 فإذا لم تر الجمال فيك فاصنع ما يصنعه الممثلات لتمثال ينبغي أن يكون
 جميلاً ؛ فهو يزين جزءاً ويكشط ويهذب ويخفف حتى يستخلص من
 الرخام خطوط جميلة . فأزل مثله أرائد وعدل المحرف واجن المعتم ليصبح
 وصيلاً ؛ ولا تكف عن بحث تمثالك حتى يستعلن نور الفضيلة الرباني ،
 وحتى ترى الفضيلة مستقرة على العرش المقدس^(٣) . . . وهي نزعة صوفية
 واضحة في فهم الجمال وإدراكه . فالجمال عند أفلوطين حقيقة علوية لها طبيعة
 نورانية متحدة بذات الإله . وهذه الحقيقة تمتد في الأشياء إلى أن تظهر
 طلالها التي ندركها بالحواس . فالجمال الذي ندركه بالحواس ليس هو جوهر
 الجمال ، وإنما إدراك الجمال (تلك الحقيقة الوردانية) لا يتأتى إلا بأداة من
 نفس الجوهر هي الروح . ولكن الروح ليست خالصة وإنما هي مرتبطة
 بالجسم (وهو معدن آخر معطل لعملها إلى حد كبير) مما يحول دون إدراكها
 للجمال إدراكاً كاملاً . وهي في سبيل هذا الإدراك في حاجة إلى رياضة تصفيها
 وتنقيها إلى أن تصبح في حالة مناسبة لإدراك ذلك الخيال . وأفلوطين نفسه
 يقول . . . يجب أن تصبح العين معدلة ومشابهة لشيء المرقى كيما يمكن
 استخدامها في تأمله . ولن ترى عين الشمس دون أن تصير مشابهة لها .

shadows - beauties - reflections. (١)

Saintsbury (George) : A History of Criticism.. (William (٢)
 Blackwood and Son, Edinburgh and London), 4th ed., vol. 1. p 68.

Charles Bernard : op. cit., p. 56 (٣)

ولن ترى نفس الخيل دن أن تكون جميلة^(١) . .

ولكن ما شأن الجمال في الأشياء. وفي الفن عدد أفلوطين ؟

قلنا إن هاك ذلك المبدأ المتحد بالإله والذي يشع في الكون وتتغلغل أشعته في الأشياء فتكنسب من صفته بقدر ما تنال منه. ومن ثم تبدو الأشياء في سلم هابط من الجمال المطلق إلى القبح. وسنهما سلسلة متصلة من الأشياء كل حلقة منها أقر من سابقتها درجة في الجمال^(٢). شأنها في ذلك شأن النور الذي يكون أقوى ما يكون في مصدر النور ذاته ثم يقل مع البعد عن هذا المصدر شيئا فشيئا إلى أن يكون الظلام

والفنان يتمتع بروح شفافة مهذبة تستطيع أن تدرك احتمال في أعلى درجاته، أو بعبارة أخرى أن تدرك الجمال المطلق، ذلك الجمال الذي يفوق جمال الأشياء بمراحل متباينة البعد ولكنه يفوقها جميعا على كل حال. وإذا نقل الفنان شيئا من هذه الأشياء كان عمله الأساسي هو أن يقرب به ما أمكن من ذلك الجمال المطلق الذي أدركه من قبل بروحه. فهو إذن يترقى به في مدارج الجمال باكتسابه جوهر هذا الشيء الأصلي، والذي لا بد أن يكون حميلا . . . وهذا هو السبب في أن الفنان يسعى عليه ألا يقل الطبيعة نقلا رديئا، بل يحاول أن يصل بنظره الثاقب الذي صدرت عنه كل الحياة، ويصحح القصور في الأشياء المحسوسة بحسبه^(٣). وإذا كان الشيء في وجوده المستقر يتمتع بدرجة ما من الجمال فانه يترقى في مدارج الجمال إذا هو طهر في عمله فني. والروح الجميلة هي التي تكشف عن الأشياء التي تدخل في ميدان الإشعاعات الصادرة عن الجمال المطلق، ومحك ذلك هو موافقة هذه الأشياء لها. ومن ثم فالقبح هو ما يصدمنا لأنه نقيضنا. والشبه الذي بين

Charles Bernard : L'esthétique et Critique, p. 33. (١)

E.R.E. : vol 2. p. 445. (٢)

Id. (٣)

الاشياء الجميلة وبين أرواحنا التي تدركها له أصله في الفكرة Idea التي يصدر عنها هذه وتلك جميعاً (١) .

وقد فسر أفوطين في الإلياذة الجمال الفني بأن فرق بينه وبين جمال الطبيعة . هو رأى أن الحجر الذي يتناوله الفنان يبدو جميلاً بجانب الذي لم تمسه يد فان . وجمال إذن ليس في الحجر وإلا فالحجران من أصل واحد ، ولكيه في تلك الخاصية التي أضافها الفن إلى الحجر . وهذه الخاصية كانت في نفس الفنان قبل أن تخرج في الحجر . وهذا الجمال الذي سبق أن أدركه بحياته كان أعظم منه في الحجر . ومن ثم فالعمل الفني ليس مجرد تقليد للعالم المرئي ولكيه يصعد ، إلى المبادئ الأولى التي قامت عليها الطبيعة (٢) .

فإذا كان الفنان لا يخلق شيئاً كماً هو وإنما هو يتعمقه بنظره الثاقب ويمكن ما فيه من نقص ، أو بعبارة أخرى يضيف عليه من نفسه (مستلهماً البع الأول للجمال) ما يجعله جميلاً أو أكثر جمالاً عما هو — فكيف إذن يدرك متلقي الفن الجمال الذي سبق أن أسبغة العمل الفني على الأشياء ؟ أو بعبارة أخرى كيف يدرك الجمال كما يبرره العمل الفني ؟

بالرجوع إلى فكرة التعادل عند أفوطين ، التي تحتم وجود التوافق بين الشئيين (الشمس والعين مثلاً) حتى يتم الإدراك ، نستطيع أن نعرف إجابات على هذه المسألة . فإذا وجد متلقي الفن المناسب للعمل الفني الذي أمامه . أو بعبارة أخرى إذا تم التوافق بين الجمال في العمل الفني وروح متلقي هذا العمل ، أمكن إدراك هذا الجمال . ومن ثم نستطيع القول إن حياة العمل الفني يكيفها الإدراك المباشر (٣) المزدوج عند مؤلفه ومتلقيه ، فالورذته يتلاشى إذا لم يوجد في العالم سوى عريان (٤) .

Croce : Aesthetic, p. 167 (١)

Carritt : Philosophies of Beauty, pp. 47—8. (٢)

i tuition. (٣)

Charles Bernard, Esthetique et Critique, p. 34. (٤)

هذه هي آراء أفلوطين في الجمال والقبح وفي صلتهاما بالفضن وقد كان في وسعنا أن نكشف عن قيم فية في هذه الآراء لو كان منها في هذا الفصل نقدياً وليس تاريخياً. ويكفينا أن نعلم أن واحداً من كبار المشتغلين بالاستطيقا (شارل برنال) قد كتب كتابه (الاستطيقا والنقد) 46 تقريرا من وجهة النظر الأفلوطينية.

— ٣ —

وإذا نحن مضينا إلى العصور الوسطى وحدنا فلسفة أفوطين تحتل مكان بارزاً من التفكير الجمالي عند فلاسفة المسيحية أو فلاسفة الكنيسة بدمط أدق. ولكن من أهميت فلسفة أفلاطون وأرسطو واكتفى الآباء بصوربه أفوطين؟ يبدو أنها تهمل. ولكنها كانت تكييفاً خاصاً يتلاءم مع الفهم العام والفلسفة العامة التي سادت العصور الوسطى.

كانت الاستطيقا في الكنيسة. أو بدمط آخر الاستطيقا الدينية في العصور الوسطى تسعى إلى تأكيد فكرة أن الله الخالق هو مصدر الجمال في الكون. ويعد سات أوغسطين بمثابة هذه الوجهة. وهو يدين بالكثير للنظريات الأرسطو — أفلاطونية^(١).

ولكن كيف يمكن الجمع بين أرسطو وأفلاطون واستخراج فلسفة موحدة من نظريتهما في الجمال تنمشى مع ذلك الاتجاه الفلسفي الديني السائد في تلك العصور؟

الواقع أنه من الممكن الجمع بين أفلاطون وأرسطو في البحث الجمالي لأن نظريتهما في الجمال تشتركان في مبدئين أساسيين.

الأول: هو أن الجمال في النظام وفي العناصر الميتافيزيقية التي يشملها النظام. أعني الوحدة والتعدد (الانسجام، التناظر، التناسق). ومعروف أن دراسة الوحدة والتعدد مشكلة من أهم المشكلات التي شغلت الفكر

E.R.E.: vol. 2, p. 445. (١)

اليوناني ، ودراسة النظام هو الجانب الجمالي من هذه المشكلة . . . وأفلاطون يقول : « إن الوزن »^(١) والتناسب هما عنصر الجمال والكمال ، وكذلك يكتب أرسطو (Poetics, vii, 4) « إن الجمال يتركب من النظام في الأشياء الكثيرة . والثاني : أن الجمال هو الخير . وبعد ما تذكر أن فكرة أفلاطون الأساسية في الميثافيزيقا هي الخير وليست الحق ، فإننا ندرك النقص في القول الذي نسب إلى أفلاطون خطأ وهو : « إن الجمال هو وضاعة الحق » . وقد حاول أرسطو أن يشخص بعض الفروق المميزة بين الخير والجمال ولكنها كانت فروقا سطحية^(٢) .

وهكذا تبرز الطريقتان عند فلاسفة العصور الوسطى لتكوين أساس نظريتهما في الجمال : تلك النظرية التي يمثلها سانت أوغسطين وأصدق تمثيل في كتابه « الحبيب والموافق »^(٣) . وإذن فالنظرية الأرسطوية أفلاطونية هي الأساس . ومن الخطأ إرجاع طريقتي الفلاسفة اللاهوتيين الخاصة بما يكون الجمال في الأشياء إلى أثر الأفلاطونية الحديثة ؛ فإن النظرية التي قبلت باتفاق كانت هي النظرية الأرسطوية أفلاطونية . بعد أن وسعت وأصبحت في وضع يتمشى مع نظريات الجمال الميثافيزيقية الأخرى ،^(٤) .

ومن الباحثين المحدثين من يرى عكس ذلك ، ويذهب إلى أن « التفكير الجوهري في استبطان سانت أوغسطين يدعو إلى اعتبار الطبيعة هي العمل الفني لله . وفي هذا التفكير أيضاً تتركز كل استبطان العصور الوسطى . وزيادة على ذلك فإن التطورات الواسعة ، ووحدة الطر الأصيل التي كانت تنتشر في العادة ويقول بها أساتذة أشهر المدارس في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، كانت نقطة البداية في نظرياتهم - كما كانت نقطة النهاية - هي هذه المعرفة بالله

measure. (١)

E.R.E. : vol. 2. op. 444 — 5. (٢)

(٣) De pulcro et apto. (Croce : op. cit., p. 175) وقد يمدد الكتاب

E.R.E. : vol 2, p. 446. (٤)

من حيث هو فإن الكون . وهي فكرة أفلاطونية صرفة . وهي تؤكد سيطرة الأفلاطونية على كل استطبيقا العصور الوسطى . وإذا كان سانت أوغسطين من جهة أخرى يرتبط في كثير من الرضا بقانون الانسجام التابع لقانون الكثرة . فإن هذه الطرة الأرسطية ذاتها تعود به إلى الوحدة التي هي الله ،^(١) ومعنى ذلك هو أن الفلسفة الأفلاطونية هي أساس التفكير الخالي عند فلاسفة العصور الوسطى . وأن النظرية الأرسطو أفلاطونية قد حورت بما يتفق مع هذه النظرية . والذي أخشاه هو أن يكون برنار ، مدفعا (وهو في كتابه يدافع عن الأفلاطونية) في القول بأن النظرية الأفلاطونية كانت أساس الفلسفة الجمالية في العصور الوسطى وعمد سانت أوغسطين بصفة خاصة .

والحق أن سانت أوغسطين يعرف الجمال عموماً بأنه الوحدة^(٢) ، وحمل الخضم بأنه توافق الأجزاء مع جمال الملون^(٣) . ويعود التمييز القديم بين الشيء الخميل في ذاته والجمال النسبي للظهور في كنه De pulcro et apto . والاسم نفسه بين أنه عاد إلى تأكيد التمييز القديم بين الخميل في ذاته والجميل نسبياً^(٤) وفي مكان آخر يلاحظ أن الصورة تسمى جميلة إذا كانت تطابق تماماً ذلك الشيء الذي هي صورة مساوية له^(٥) .

ويسأل سانت أوغسطين : هل هذا جميل لأنه مرضي أم أنه مرضي لأنه جميل ؟ . ويجب : إن هذا مرضي لأنه جميل . وهو جميل لأن أجزائه تشابهه ويتطابقها انسجام واحد^(٦) .

وقد يعني هذا أن سانت أوغسطين يسير في هذا الرأي خلف أرسطو ،

Charles Bernard . Esthétique et Critique. p. 280. (١)

unity (omnis pulcritudinis forma unitas est) (٢)

congruentia partium cum quadam coloris suavitate. (٣)

quoniam apte accommodaretur alicui. (٤)

Si perfecta implet illud cuius imago est, et coaequatur (٥)
ei. (see Croce : op . cit., p. 175)

Charles Bernard : Esthétique et Critique, p 280. (٦)

ولكن يجب ألا ننسى أن « قانون التسويى والتشابه والانسجام موضوع خارج المكان والزمان وفوقهما ، وهو متحد بالحقيقة ، بالحكمة ، بالله »^(١).

والحق أن الإنسان يجد مشقة في الفصل فيما إذا كان سانت أوغسطين متأثراً في أساس نظريته بالطرية الأرسطوية أو بالطرية الأفلوطينية. ويكفينا أن الأفلوطينية تدين بالكثير للأفلاطونية ، بما يزيد هذه المشقة. ولكن من الممكن القول (حيث تجمع المصادر) بأن للطرية الأفلاطونية الحديثة قد تنسبها سانت بارييل St Basil ، ذلك الكاتب الذى استعار لنفسه اسم ديونيسيوس (Dionysius) وكان الأخير أثر عظيم في استطبيق العصور الوسطى ،^(٢) ويتضح ذلك في مؤلفاته (المراتب السماوية ، المراتب الكهوتية . الاسماء المقدسة)^(٣) وقد احتل الاله المسيحى مكان الخير الاسمى^(٤) أو الفكرة Idea هكذا : الاله ، الحكمة ، الخيرية ، الهام العلوى ، مصدر الأشياء. الحملة في الطبيعة ، وهذه هي سم لرؤية الخالق^(٥) . وقد سبق أن رأينا أن أفلوطين هو الذى قال بمبدأ الفكرة التى هى أصل تصدر عنه أرواحا في تأملها كما تصدر عنه الأشياء. الحملة المتأمة فأثر أفلوطين هما واضح كل الوضوح ، وكل الذى صغته « فلسفة المسيحية » لأنها كانت فلسفة لاهوتية أولا وقبل كل شيء . - هو أنها استبدلت الاله بالفكرة الأفلوطينية . ومن ثم فقد اتصلت الاستطبيق بالمسائل الاعتقادية ، وتوجهت كل الأبحاث فيها إلى إثبات فيه الاله القدير كما تتمثل في كونه البديع .

أما سانت توماس الاكوينى فيختلف قليلا عن سانت أوغسطين في أنه

Charles Bernard Esthétique et Critique, p. 281. (١)

E.R.E. : vol 2, p. 446. (٢)

De coelesti hierarchia, De ecclesiastica hierarchia, De divinis nominibus, etc., . (٣)

summum bonum. (٤)

Croce : op. cit, p. 175. (٥)

يتطلب في الجمال ثلاثة أمور : الكامل أو الكمال^(١) . وثالثه التام . والوضوح . وينبع أرسطو في تمييزه بين احميل والخير . فيعرف الأول بأنه ما يتمتع بمجرد تصوره^(٢) . وقد أشار إلى الجمال الذي تستجود عليه الأشياء حتى الرديئة منها إذا هي حوكت بحاكة حسنة^(٣) .

ومهما يكن من شيء فإن هذه التأملات قد استمرت في افلاتها بعيداً بعيداً عن اعتبارات الفن التي رطبها أفلوطين . وكثيراً ما تكررت تعريفات احميل الخوفاء التي أطلقها شيشرون وغيره من قدامى الكتّاب^(٤) وتسود بطريقة الفن التلميح أو الأخلاقي الموصلة على كل ما عداها . وقد ساعدت على يوم أبحاث المدامى وشكوكهم بقدر ما درست قيام فترة انهيار نسي للحضارة^(٥) .

ويأتي عصر النهضة وهو إلى حد بعيد يشبه العصور الوسطى من حيث قيمتها ؛ فإن كل ما لهذه العصور من قيمة لا يعدو أن يكون قيمة تاريخية . ذلك أننا كما رأينا لم نعد أي تقدم ملحوظ في ميدان الدراسات الخيالية فصلاً عن ابتكار نظريات الجديدة في هذا الميدان . والنظريات القديمة لم تفهم فهم مستقلاً واحداً بل نحدما تتشكل بحسب الروح السائد وقليل من هذه الأبحاث ذو قيمة بالنسبة للتاريخ العام للعلم فصلاً عن تاريخ الخاصة .

كذلك الأمر فيما يختص بعصر النهضة . فإن الكتب القديمة بعثت وقرئت مترجمة وشرحت ، كما بعثت النظريات القديمة . ولكن هل أصيب إلى الميدان بطريات جديدة ؟ هل فهم الجمال مستقلاً عن النظرية الأرسطوية - أفلاطونية ؟ هل وجدت النظرية الاستطبيقية التي حاول تطبيقها في دراسة

integrity or perfection (١)

pulcrum . . . id cuius ipsa apprehensio placet. (٢)

Croce : op. cit. p. 176. (٣)

Ibid, p. 175. (٤)

Ibid, p. 176. (٥)

الفنون وتقدها؟ لقد ترجم الكتاب القدامى وشرحوها، وكتبت وطبعت أبحاث كثيرة عن الشعر والفنون والنحو والبلاغة والمحاورات والأبحاث الخاصة بالحميل. وبذلك ازدادت الكميات واتسع العلم، ولكن الأفكار الأصيلة بحق لم تظهر حتى ذلك الوقت في ميدان علم الاستطيقا^(١). ونستطيع أن ندس بعض الأفكار التي ظهرت في ذلك العصر في (محاورات الحب)^(٢) (١٥٣٥) لليو الاسياني التي ألقت بالابيطالية وترجمت إلى كل اللغات الراقية في ذلك الوقت. وفيها يذهب إلى أن كل ما هو جميل وهو حيزر ولكن ليس كل ما هو حيزر جميلاً، والجمال هو الذي يحرك الروح ويدفعها إلى الحب^(٣) وأن معرفة الأشياء التي يقف فيها الجمال تؤدي إلى معرفة الأشياء ذات الجمال العلوي الروحي^(٤). . . . وكذلك في محاولة بعض الرياضيين، الذين يتجسم فيهم فيثاغوراس، تحديد الجمال بالعلاقات الدقيقة^(٥). من ذلك بحث لوقا باسيولو (عن المعادلة الإلهية)^(٦) (١٥٠٩) والذي وضع فيه القانون الجمالي المزعوم. قانون النسبة الذهبية^(٧). . . ومن ذلك أيضاً القانون العملي الذي وضعه ميشيل أنخلو للتصوير عموماً، حين قرر أن الوسيلة إلى بحث الحركة والجمال في الأشكال كامنة في ملاحظة علاقة حسابية معينة . . . وقد جعل

Croce : op. cit., p. 179. (١)

Dialogues of Love, (٢)

(٣) كما هو حذر الملاحضة، أنه في معاودة المائدة : حيث يتكلم أعلاميون عن الحب وصلته بالجمال نجد هذا الرأي .

(٤) وهذه هي نظرية أعلاميون أيضاً كما سبق أن رأيناها في هذا الفصل .

De divina proportionis (٥)

(٦) Golden Section، وهو يتناول في الخط الذي يقسم جبرئيل أحدهما أصغر من الآخر بحيث تكون ستة أجزاء أصغر إلى الكبير كنسبة الكبير إلى الكل . (راجع كروثشة ص ١١٠) ونسبة إلى اعتدوا إليها مطابقة لهذا هي ٢١ : ٣٤ (راجع كروثشة ص ٢٩٥) .

Croce : op. cit., pp. 179-180 (٧)

الأفلاطونيون بعامة الخيال في الروح . وجعله الارسطيون في الصفات
أطبيعية (الفيزيائية) (١) .

ولسا نود صرف وقت آخر في تتبع الأفكار التي ظهرت في هذا العصر
، إذ هي كانت لا تحمل إليها حديثاً فيما يخص بالنظرية الاستيقية . ولكن
من الحدير بالسجيب أن هذه الأبحاث التي ظهرت في ذلك العصر كانت إلى
حد ما حركة في الاتجاه نحو التحليل (٢) . فكانت دافعة إلى نظر والتفكير
في المشكلات الخيالية لا مومة كالمصور الوسطى .

٤ -

وفي الفترة الأخيرة من النهضة في إيطاليا ، والتي يسمونها هناك *secento*
أي بعد الفلسفة المسيحية بانحائها الأخلاقي الديني . وبعد فلسفة النهضة التي
أحييت التراث القديم وبعثت الموضوعات القديمة وبجنتها — في هذه الفترة
الأخيرة من النهضة تجد التفريق لأول مرة بين العقل وسرعة البديهة أو
العقريّة ، من حيث هي — بصفة خاصة — مبدعة النفس . وتتصل بها قوة
أخرى تحكم على هذا النفس تسمى الدوق . وفي هذه الفترة — أي في القرن
السابع عشر — ظهرت أبحاث كثيرة لكثير من الإطاليين . فمنهم من
رفض التفريق الموضوعي أو البلاغي بين الأساليب . وردّها إلى الأسلوب
الفردي النابع عن العبقرية الخاصة بكل كاتب . ومنهم من انتقد فكرة
المثالة (٣) ، وتناول الشعر من حيث إن ميدانه الأصيل هو الإدراكات
المباشرة أو الخيالات أو ما أشبه .

ibid. p 181. (١)

ibid. p 188 (٢)

verisimilitude (٣)

وقد كان الفصص لديكارت والمدرسة الديكارتية التي ساعدت هذه المجهودات المبعثرة على أن تدح في مذهب وتبحث عن مبدأ ترد إليه الفصور . . وهذه المدرسة الإيطالية التي استمرت حتى نهاية لقرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر كان لها تأثير ملحوظ على باندوم^(١) والمدرسة النموية Swiss^(٢) . . وعن طريقهم كان لها تأثير على القدر والاستطيقا الألمانية وعلى أوروبا جميعاً حتى إن كتاباً محدثاً (روبرتسون) استطاع أن يتحدث عن الأصل الإيطالي للاستطيقا الرومنيسكية^(٣) .

وكما أن هناك رعتين في الماهج النفسية هما النزعة التجريبية^(٤) والنزعة العقلية^(٥) ، تتأصلان عند فرنسيس يكون وديكارت بصفة خاصة ، فإن هناك اتجاهين كذلك في الماهج الاستطيقية :

١ - التجريبي : والتجريبيون يرجعون كل حالاتنا الواعية إلى الإحساس ، ويفهمون الخيال على أنه إحساس مريض ؛ فهوم يرى أن أحسن يقوم فينا فقط لاي الأشياء ، وهو يسير وفق قوانين التراط العامة . ومن تبني هذا المبدأ وعما في انجلترا هنسسون (١٦٩٤ - ١٧٤٧) ، وهوم^(٦) (١٦٥٦ - ١٧٨٢) ، وبرك^(٧) (١٧٣٠ - ١٧٩٧) ، وفي فرنسا دو Batteux (١٧١٣ - ١٧٨٠) وديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٢) ، وفي هولندا همستر هيز Hemsterhuys (١٧٢٠ - ١٧٩٠) . . وكل هؤلاء .

(١) تتكون هذه المدرسة من ديمورتيو^(١) وأصدقائه ، وهي مدرسة عاشت في النصف الأول من قرن الثامن عشر ، وكانت معاصرة لهدد . (روبرتسون : op. cit., p. 214)
(٢) Encyc Brit. : vol 1, p. 270.

Empiricism. (٣)

Rationalism. (٤)

(٥) راجع له صرته في كتابه "Elements of Criticism"

(٦) راجع له صرته في كتابه :

"Inquiry into the Origin of the Sublime and the Beautiful."

الفلاسفة تقريبا قد ذهبوا إلى القول بوجود حاسة خاصة هي حاسة الذوق الفني التي سميت فيما بعد الحاسة السادسة، وعملها الاستمتاع بالأشياء الخفية.

٢ - العقلي : ويعد ليبتر وتلامذته المباشرون بين العقليين الذين أقاموا التمييز الجوهرى بين الإحساس أو الإدراك الحسى للصفات الحسية وبين الفكرة أو العرض العام : فعندهم يجد الأبحاث الخاصة بالحمى والجذيرة بالعناية . وقد قيل بحق إن ليبتر هو أب الاستطيقا الحديثة (١) .

أما سلسلة الفلاسفة الفكريين *Ideologists* فتكون من ديكرت واسيسورا وليبتر وفتق على النوالى (٢) . ثم يأتى ناوجارتن ، وهو يدين لكثير لثقاف ، ومثله كانت . وفتق يضى لفظ *احمى* على الممتع ، والقبح على غير الممتع . وهو يعرف *احمال* من حيث هو ملائم *لامتاعا* أو من حيث هو كمال واضح . فحمى الحق عنده هو ما نتج عن الكمال . و*احمال* لطهرى هو ما نتج عن الكمال الطاهرى . وليس السبب فى استمتاعنا بشئ . دى *احمال* الطاهرى هو نفس الشئ . وإنما هو رأينا الحاطى . فى جماله (٣) ومن ذلك تطهر لى أصول الفلسفة الاستطيقية التى نجددها عند ناوجارتن وعند كانت من بعده .

فناوجارتن يقول فى كتابه : *الميتافيزيقا* : إن *طهور الكمال* . أو *الكمال* الواصح للذوق بمعناه الصيق هو *احمال* : والقص المقاس هو القبح . ومن ثم فإن *احمال* بهذه المشابة يتمتع الناظر ، والقبح — بهذا الشكل — يبعث

E. R. E., vol 2, pp. 446-7. (١)

Bosanquet : History of Aesthetic, p. 182. (٢)

Carritt : Philosophies of Beauty. p. 81. (٣)

الصيق^(١) . ويقول في كتابه الاستطيقا . . . إن الاستطيقا . . . هي علم المعرفة الحسية . وغاية الاستطيقا هي كمال هذه المعرفة الحسية . وهذا هو احتمال ونقص المعرفة الحسية . . . هو القبح والأشياء القبيحة ، بهذا المعنى ، يمكن التفكير فيها بطريقة جمالية . وأما من الأشياء الجميلة يمكن التفكير فيها بصورة قبيحة^(٢) .

ويتضح من هذه التعريفات أن بوخارتس يستر وراء فكرة قبح في أن الجميل هو الكمال المستع وأن القبيح هو الناقص الباعث على الضيق ، ولكنه ياد عليه — بطبيعة الحال — تعريفه للجمال والقبح الاستطيقيين .

وود تقدم تلامذة إيستر وابوخارتس بمشكلة اخيل تقدما ملحوظا . وسكنهم جميعا احتقوا أمام شخصية العليمة شخصية كانت^(٣) . وقد قيل إن كانت نظريته في الأمن قد حلو نظرية اخيل الحديثة كما حلو نظريتي المعرفة والأخلاق الحديثتين^(٤) . فهو يقيم المعرفة الانسانية واواحد الأساس في علم طبيعة عقد النظرى والتطبيقي ، ويشرح تراه في اخيل والحين^(٥) بالمحور . إلى تكوير قدرة ثالثة هي مصدر تأمل والشعور^(٦) .

بالرجوع إلى محاضرات كانت نجد أنه كان يعرف كتاب القرن

Op. cit., p. 84. (١)

Carritt : op. cit., p. 48. (٢)

E.R.E., vol 2, p. 447. (٣)

Charles Bernard . Esthétique et Critique, p. 66. (٤)

(٥) مشكلة اخيل في فلسفة أخيلية مشكلة قديمة . وقد كتب لويجين كشافا في مساهمة Sublimation ، تعرض فيه لهذه المشكلة . وقد شهد القرن الثامن عشر النهضة الرومنطيقية وكانت صرخة عدم اليقين مرئيا بالادماج أرسطو والآخر مع لويجين الذي ظهر بحته في التسامى ، نغمه بواله ، وكان في أول أمره يجرى مع « البوصلة » في عاب ، إلى أن أمنت لغزسان عدم تساويهما . (راجع : Carritt, op. cit, p. 17 inrod)

E.R.E : vol 2, p. 447. (٦)

الشمس عشر معرفة طيبة : أولئك الذين بحثوا احتمال والدوق . والذين اقتبس منهم كانت في محاضراته . والجزء الأكبر منهم . خاصة الانجليز . كانوا حسين (١) ، والآخرون عقليون (٢) ، وقليل منهم . . . كانوا يميلون إلى التصوف . وقد بدأ كانت بالميل نحو الحسين في المشكلات الاستطيقية . ثم أصبح عدواً للحسين والعقلين على السواء (٣) ولذلك يعرف أحسن أنه ما يتمتع دون غاية ، ليرد على الحسين . وبأنه ما يتمتع دون مفهوم مات ١٨٧٢ (١١) .
يرد على التفكيرين (٤) .

وكانت يفرق بين نوعين من احتمال احتمال آخر (٥) . واحتمال شععية (٦) والأول لا يتضمن أى مفهوم لما ينبغي أن يكون عليه شئ . أما الآخر فيتضمن ذلك ، ويتضمن كذلك مطابقة شئ . . . والتصميمات الحرفية الإغريقية ، وحيات الهوامس أو أوراق الخيط وما أشبه . لا معنى شئ في ذاتها . فهي لا تمثل شيئاً محدد فيه مفهوماً مصصفاً . وهي حمية حملاً حر ويمكننا أن نعد موسيقى القانتارى كذلك من حيث هي متصل بنفس النوع . وكذلك القطع التي لا موضوع لها . وكل الموسيقى في الواقع — التي لا ألفاظ فيها . . . ولكن احتمال البشرى سواء أكان في رجل أم امرأة أم طفل . أم كان في فرس أم في مئ . سواء أكان هذا المئ كيسة أم قصرأ أم محزن دحيرة . أم منزلاً صيفياً هذا احتمال يتضمن غرضاً يقرر ماذا ينبغي أن يكون الشئ . (بمعنى أنه يحدد مفهوم ما مثاله) . وهو بذلك لا يعدو

sensationalists (١)

intellectualists (٢)

Observations on the Beautiful and Sublime (٣) يمكن ترجمته في كتابه

Critique of Judgment وأيضا في كتابه

Croce : op. cit., pp. 279—280. (٤)

pulchritudo vaga. (٥)

pulchritudo adhaerens. (٦)

أن يكون جمالا بالنسبة^(١) . وكانت بذلك تؤكد وجود جانسروحي . يتميز
عن الممتع والمفيد والخير من جهة ، وعن الحقيقة من جهة أخرى^(٢) . هذا
الخير الروحي هو القوة الثالثة التي قال بها كانت - وسبق أن أشرنا إليها -
والتي هي مصدر التأس والشعور . ويقول كانت : « بهما التمييز [بمعنى التمييز
بين نوعي الخصال] يمكن أن يتحقق من اختلافات كثيرة بين قدي الخصال ، وعدم
أن واحد يؤكد الخصال الأخرى ، والآخر الخصال المتبعة ، »^(٣)

وإنما كانت هذه هي أهم الأفكار أو النظريات الخيالية التي نتجتها في
المدرسة الألمانية ويست مهمتها في أواخر كتابه محضر لتاريخ الاستقصا
ون المطولات . نرى كنتت به لا تترك فرصة لاجتراح عن مش هذا . والحق أن
لفترة التي أعقبت المدرسة الخيالية الألمانية قد تشعبت فيها حواش البحث .
كما دخلت النظرية الخيالية ضمن ميادين أخرى عديدة ، كما سميت الإشارة في
نقص السابق . من قد نجد اشتغاعين في ميدان علم واحد من هذه العلوم
مسمون فيها بـ « دوفيلد » النفس المعسوم « الاستقصا في القرن التاسع عشر
بمسمون إلى مدرستين رئيسيتين هربرت (Herbart) وأتباعه . ويتخذون
رأي كانت في أن الخصال يتكون في صورة خاصة أو علاقة بين الأشياء^(٤) .
أشياء المفهوم . وتراجع بيس (1881) يقولون ما دخله أي إيس - على
وجهة النظر الأفلاطونية أحدثته من تحسين وهم يعتقدون أننا ننسب
الخصال إلى كل الأشياء التي يمكن أن نجد فيها روحا تشبه روحا^(٥) . وكذلك
يشط عم النفس التحريفي في النصف الثاني من القرن نفسه ويحاول رد
الخصال إلى كميات يمكن صطلها بين الأثر والمؤثر . ولكن ليس معنى ذلك أن

Carrutt ; op. cit, p, 116. (١)

Groce : op. cit., p. 280. (٢)

Carrutt : op. cit, p. 117. (٣)

Carrut : op. cit, p. 19 introd., p. 154, pp. 252 ff. (٤)

الطريين قد اختلفوا من الميدان فما زال يصادف كثير من أسماء الفلاسفة
الكبار أمثال هيجل وشوبنهاور وبينشة (وكان لهيجل أثره على المشتغلين
، الاستطيقا في ذلك القرن أمثال فشر (Vacher) وهارتمان (Hartmann)^(١)
والحق إن أشخاصاً كثيرين من المدرسة الألمانية المتأخرة قد طرأ لهم نشاط في
ميدان الاستطيقا وإن كان نشاطاً ضئيلاً ومحدوداً ، وربما كان أثرهم هو فشر ، فهو
مؤلفات صحيحة فصل فيها الحديث عن حمال الطبيعة وحمال الخيال ، هم
يثلان احوال الحسى (concrete) من حيث إن واحداً يفتقد الوجود الدائى
والآخر يفتقد الوجود الموضوعى ، كما يبحث في ميتافيزيقا الخيال ، فتعرض
لمفهوم الخيال من حيث هو ، دون الاهتمام بآى أو كيف يتحقق .. أما مفهوم
احمال عنده فهو مفهوم هيجل بصورة رديئة^(٢)

ولكن ما مفهوم الخيال عند هيجل ؟ ونحسرها قبل أن نعرض لذلك
أن نشير إلى أن نظرية القبح في القرن التاسع عشر قد عمت وتصححت
وأصبحت جزءاً لا يفصل عن النظرية الاستطيقية ، بل إن ما يميز الصف
الثانى من القرن التاسع عشر هو ، التعلل على مشكلة القبح ، والانتقال من
المجرد إلى المحسوس^(٣) . ولا شك أن هيجل له أثر كبير في ذلك . وسقف
في الفقرة التالية على بعض الطرقات الفردية في احوال والقبح ، ورحو أن
نوفق في عرضها بصورة مبسطة .

— ٥ —

وقد قدما أن التفكير في احوال يستدعى بالضرورة التفكير في القبح . فلا
عجب أن يعنى المفكرون منذ القدم بهما معاً . وإن كانت نظرية القبح لم تدح

Wellek : Theory of Literature, p. 16. (١)

Croce : op. cit., op. 3336—7. (٢)

ibid, p. 346. (٣)

ميدان الاستطبيق إلا أحيراً (النصف الثاني من القرن التاسع عشر كما سقت الإشارة إليه) . وقد بدأ أرسطو جمال العمل الفني إلى نجاح المحاكاة بعض النظر عن الشيء المحكى ، جميلاً كان أم قبيحاً . وهو يقول في البويطيقا (Poetics) : « والسبب في أن الناس يستمتعون برؤية الشيء هو أنهم يتأملون فيه يجدون أنفسهم يتعبون ويستنبطون الأفكار وربما يقولون : « هذا هو ! ذلك لأنه إذا حدث أنك ارتد الأضواء المتعة أن يكون سببها التقليد ، وإنما هي ترجع إلى الإنفاق أو اللون أو أى سبب آخر من هذا القبيل » (١) :

وتسأل بلوتاكس : هل يمكن أن يصير ما هو قبيح في ذاته جميلاً في الفن ؟ وإذا أحسننا نعم وهل يكون العمل موافقاً ومناسباً أصله ؟ وإذا كان لا فكيف يحدث أما تعجب هذه المحاكاة ؟ في الحقيقة إن الشيء القبيح لا يمكن — كما يرى بلوتاكس — أن يصير جميلاً . ولكن المحاكاة تثير إعجابنا عندما تكون مطابقة والفن والمحاكاة الحميمة (ليس المقصود النجاح في المحاكاة) هما شيان مختلفان تمام الاختلاف (٢) .

وهما ما يزال بلوتاكس — مثل أرسطو — يتكلم عن استجابة ذهننا لمهارة الفنان ودكانه . في حين أنه من المهم أولاً وقبل كل شيء أن يكلمنا عن العلاقة بين ذكاء الفنان وأهمية الأشياء التي يصورها ؛ لأنه كما يقنع إيليا لشيء الحميس — في نظرها أو كما هو معروف لنا — فإنه كذلك يقنع إيليا ما هو قبيح في حد ذاته . أو في نظرها أو كما هو معروف لنا أيضاً . والمتعة التي تحدث بسبب مهارة الفنان في نقل القبح تحمض في طيها صمما أن ما هو قبيح كل القبح ،

Butcher : Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, — (١)

"Poetics", trans., p. 15.

Bosanquet : History of Aesthetic, p. 107 ; Croce : op. (٢)

cit., p. 166,

ولكنه معجب في النفس ، فيه شيء يستطع الإدراك أن يفهمه على أنه حين
وهذا الإدراك طبيعة الحال هو إدراك الفنان أولاً وإدراك المستمع نفسه
ثانياً^(١) . وقد عارض لسنج في إدخال القبح في ميدان العمل الفني على أساس
أن مهارة المحاكاة لا تمنع من قبح الصورة التي تحكي القبيح^(٢) . وحاول شرح
أن يستعد كلمة الجمال من ميدان النفس لما تحدثه من اختلاط في العقول ،
فالناس يعجبون مثلاً بتمثال أبولو ويعجبون كذلك بتمثال لاوكون ،
ومحتوى الأول يكتب لأن يجعله جميلاً بعكس الثاني ، وكذلك الشأن في الشعر
فليس الجمال إذن في المحتوى ولكنه في طريقة العلاج ويقترح أن يستبدل
- على هذا الأساس - كلمة الصدق في أكمين معانيها ، بكلمة الجمال^(٣) .
أما هيجس فمسألة الحيوية هي الفاصل عنده في مشكلة الجمال والقبح وهو
يقيمها على أساس من طبيعة الموحودات ، فاحداثات ، وهي أول صورة
للكائنات ، يكون حاملها أقل نسبياً من الكائنات التي تتمتع بلون من الحياة
أعظم وهي النباتات ، وهذه بدورها يقل حاملها نسبياً عن الحيوانات من حيث
هي أكثر حيوية ، ثم تأتي دور الإنسان ، وهو يتمتع بأكثر قدر ممكن من
الحياة ، فيكون - بذلك - أجمل الموقوفات . جمال الأشياء إذن نسبي ،
وجميعها صالح لأن يكون مادة للعمل الفني . ومفهوم القبح عنده قائم على
نفس الأساس تقريباً إذا نحن أخذناه عكسياً ، فالقبح عنده نسبي ، والأشياء
القبيحة هي تلك التي تفتقر لخصائص المواقفة للحيوية العامة ، أو المواقفة لما
اعتدنا أن نعهده صورة أو صفة للوجود الحي خاصة بها . ثم يفرق هيجس بين
الجمال في الطبيعة والجمال في النفس بأن الأول لم يقصد إلى إنتاجه بصورة واعية
ويقصد التأثير الجمالي . ومن ثم فإن العمل مهما كانت الأشياء التي يحكيها قبيحة

(١) راجع مقال د. فصح والعمل الفني ، الثقافة ، عدد ٦٢٩ (٢٠ نوفمبر سنة ١٩٥٠) ص ١٨

Bosanquet : op. cit. p. 226. (٢)

Ibid : pp. 302-3. (٣)

فإن لا تمنع لعمل نفسه قبضا ، لأن العمل الفني يتمتع بقيمة جمالية منفصلة عن
حمل الشيء أو قبحه (١) .

وفي أوائل نصف الثاني من القرن التاسع عشر (١٨٥٣) نشر روبرت كرايز
Rosenkrantz بحثا بعنوان "استنطيقا القبح" (٢) The Aesthetic of the Ugly ،
وحرارة هي أساس فكرته في الجمال وقبح . فمع أن الصورة المأقصة أو
المدحاة إلى أحسنه الطبيعيه أو "التاريخية" درجتان محضتان يبدو فيهما الميز
في المدح ، مع "الصحيح" أو الحقيقي لا يتوافر حتى نجد خاصية عدم الحرية
في ثابته على الحرية ، فمع صورة إيجابية في الموضوع الذي ينبغي أن
تكون في حيز الحرية (٣) . ويسدل روبرت كرايز : عند ما نرى الفن يقلل القبح
مثلا يقلل الحسن ألا يكون ذلك تناقضا عظيما ؟ فإذا أحس بأنه يقلل القبح
من حيث هو حين فقط فهو لذلك نتيجة سوى وضع تناقض آخر على قمة
النافع الأول ؟ إن احتمال إيجاب وقبح الحسن سلب (٤) . فإذا دخل
القبح في ميدان الفن فإنه يحدد صورة مثالية تمنحها له قوانين الجمال العامة
الشمسية (السمتية) والانسجام والتناسب وقوة التعبير الفردي . ونتيجة
هذه المثالية ليست تخفيف القبح أو التعبير منه بمداراته ، ولكن على العكس
عندما . أعني تأكيد صاعده الأخصيص المميز (٥)

ويرى كرونشه أننا نستخدم كلمات إيجاب والصادق والخير والنافع . إيجاب
ومصلحتها على النشاط الروحي والأبحاث العلمية والإنتاج الفني عندما تكون
هذه الأشياء باحاجة ، ونستخدم كلمات القبح والكاذب والردى . وغير

(١) Ibid : pp. 337—8

(٢) Croce ; op. cit., p. 347 ; Bosanquet : op. cit., 401.

(٣) Bosanquet ; op. cit., p. 402.

(٤) Ibid ; p. 403.

(٥) Bosanquet ; op. cit., p. 405.

النافع .. الخ فسعت بها الإنتاج الفاضل . وقد أدى استخداما لهذه الألفاظ إلى أن رادها فيها في الاستعمال العادي للغة . والفلاسفة ودارسو الفخر الذين حاولوا المحافظة على هذه الاستعمالات المختلفة بصورة غير محدودة قد صوابا الطريق . والاتجاه أسانيد سواء في اللغة العادية أو الفلسفة هو التحديد الدقيق لمعنى كلمة جميل ، بالقيمة الاستطبيقية ومن ثم لا يذكر وتشته حرجا في تعريف الخيال أنه " تعبير الناحج . أو بعبارة أخرى " تعبير ولا شيء . أكثر ؛ لأن التعبير عندما لا يكون " محافيه لا يكون تعبيراً وبيع ذلك أن يكون الفصح هو " تعبير غير " الناحج " (١) والخيال عند كروتشة توحد (unity) أما القبح فدرجات ذلك أنه لا يوجد ما هو أكثر حملا من الجميل ، أما القبح فيظهر في درجات تنابع من الأشياء . قليل القبح (أو ما هو قريب من الخيال) حتى القبح الشنيع . ولكن إذا كان القبح كاملا ، أي ليس فيه أي عناصر من عوالم الخيال . فإنه سيكون - لنفس هذا السبب - عن أن يكون فصحاً . لأنه سيفقد التعارض الذي هو عنه وجوده " (٢) .

وكروتشة يستطيع أن يهي هذه الحجة السريعة . وأقول الناس حرة تاريخ الاستطاعة . يستطيع أن يتوقع أنما قد أهملنا آراء عب. النفس في هذه الحولة . بل قد يكون أهملنا آراء الفسيولوجيين كذلك . ونحن نقر بأننا أهملنا آراء هنا لأن أهمية دراستهم - في رأينا - ليست وثيقة الصلة بالاستطاعة بقدر ما هي وثيقة الصلة بعلم النفس والفسيولوجيا . فتجاربهم التي أحريت لإثبات أن الخيال في الأشياء (٣) وأن له بذلك صفة موضوعية . لا تفسر الخيال بقدر ما تفسر ميلا نحو الجميل . وربما أفهد من هذه التجارب في

Croce : op . cit., p . 79 (١)

(٢) و.ام. ديميدوف W D. Ross وسيرمان وسيرمان يقولون هذه وجهة ويشتون .
يتجاربهم ، وكذلك فالتأين .

"الفصل" المالى حيث تدعو طبيعة المبحث فى ذلك الفصل (الأساس الخالية
فى النقد) أن يفسر اختلاف الناس فى تدويقهم الأعمال الفنية أو سبب
استمتاعهم أو ضيقهم بهذه الأعمال .

ولكن سيضرب رأسا آخر الأمر هو أن هذه التجارب تفسر لنا
حزونات من مشكلات الاستيقا ولكنها لا تتعرض للقضايا الكبرى .
ونحن فى سبيل استنباط الأساس الجمالية للمعد سطر على ارتباط
وثيق ودائم هذه القضايا كما بصورها لى تاريخ الاستيقا فى تطوره .
مسد القدم .

الفصل الثالث

الأسس الجمالية للنقد

رأينا في الفصل السابق أنه لم يمكن الوصول إلى تعريف نهائي للجمال . وأن مشكلة القبح قد زادت المسألة تعقداً في عصر الأحياء عندما يدخ المفكرون القبيح في الجميل أو عندما يفصلون بينهما فصلاً نهائياً يجرح القبيح من ميدان البحث . وتنوعت هذه التعريفات بحسب الاتجاهات العامة أو المفاهيم الفردية . أو بحسب الميادين الخاصة كالتي في ميدان "التصوف والدين والأخلاق والعقود والخس . التي نعص بها المفكرون . فالجمال أحياناً في الأشياء وأحياناً في مدى موافقته لما . أو هو في الخبر أو السامع . وأحياناً يكون الجمال في أرواحنا وجمال الأشياء ليس سوى الخاصية التي يضيفها الفنان على هذه الأشياء بروحه التي تدرك الجمال . والجمال في بعض المرات يتمش في اللون والتناسل والانسجام والنظام الذي يجمع بين الأشئات . وهو في بعضها مثال خارج الأشياء متحد بذات الإله . أو هو لكامل والسامع والوصوح ، أو ربما كان ما يتمتع بمجرد تأمله ، وقد يكون علاقة رياضية صحيحة . وأحياناً يكون هناك جمال حـر هو الجمال الخالص وجمال بالتسعة . وقد يكتب البعض بأن يحدوه علاقة بين أجزاء الشيء المفهوم ، وبعضهم يستبدل بكلمة الجمال الصدق ، وقد يكون الجمال هو كمال حيوية في الخي أو كمال الحرية للكائن الحر . . . الخ .

وقبل أن نصنف هذه الاتجاهات في فهم الجمال أود أن نبين حدود الميدان الذي ينبغي أن نعمل فيه . إذ الواقع أن المحاولات التي عرضنا ها

كانت تبحث الجميل أو القبيح من وجهة نظر الفنان نفسه حيناً ، أو تبحثهما من وجهة نظر متلقي الفن حياً آخر . ولعل الطفرة السريعة تكاد لا تدرك فرقاً واضحاً بين الحالتين . لأن الناقد الذي يستمتع بقصيدة أو يحكم عليها لا يختلف في الظاهر كثيراً عن الفنان نفسه حين يقف أمام منظر جميل أو قبيح . فالظاهر أن كليهما يدس حملاً أو قبحاً ويعمل به . هذا يسجلة ودك بقدره . وقد عبر بوب عن هذا التصوير في إحدى قصائده حيث يقول

كما أن العبقريّة الصادقة نادره في الشعراء

فإن الذوق الصادق نادر كذلك عند الناقد .

وهم على السواء ينبغي أن يستمدوا اللور من سما .

هذا ولد ليحكم وأولئك ولدوا لكتبوا^(١) .

ولكن المفكرين منذ القدم قد احتفلوا بالتفريق بين الموقفين ، واتضح هذا الفرق في معرفتهم ووصفهم للجمال في الطبيعة والجمال في الفن ، فحال الضيعة قد يكون مادة للفن ولكن ليس جمال هذه الضيعة هو الذي يجعل العمل الفني جميلاً ، لأنه كثيراً ما يكون جميلاً في الوقت الذي يقلّ إليها فيه أشياء هي في ذاتها قبيحة . فالجمال في العمل الفني أو القبح فيه ليس هو الحال المتمثل في الضيعة أو قبحها وإنما هو شيء أصيب إلى ما في هذه الطبيعة من جمال أو قبح . لسمه — وسطلقها بدساسة الشعور ، أعني شعور الفنان . والناقد حين يحكم بالجمال أو القبح على العمل الفني إنما يحكم على هذا الشعور . ولكن هل يحكم الناقد على شعور الفنان مجرداً من أي صورة ؟ وماذا يكون الشعور بدون الصورة ؟ هل نستطيع أن نقول إنه يحكم على شعور الفنان من خلال الصورة التي يعرضه فيها ؟ ترى أيهما يؤثر في حكم الناقد بين الشعور نفسه أم الصورة ؟ يبدو أنه مهما تكن أهمية الشعور فإن الصورة لها

Pope. Essay on Criticism, macmillan. London 1950. p (١)

قيمة كبرى في التأثير على هذا الحكم . وأما بوصف نافذا أحكم على الشعور وأقومه ، ولكنني بهذا الحكم سأكون - في الواقع - قد حكمت - صمد - على الصورة ، ولكنني حكمت عليها بمقاييس خارجية لا أطلقها تفصيلا وإنما أحسها مباشرة فالأشياء ، بحسب ما لها من أهمية وما فيها من حيوية بالنسبة لاجتماع الإنسان فإن لها أهمية في ذاتها وحيوية خاصة بها ، حتى إذا نحن جردناها من كل علاقاتها البشرية وما فيها وأهدافها فانما تزال تبقى بها قيمة ، وإنه في نفسه هو أن كل شيء تكون له صورة بحيث ما فيه من موضوع ويبدو أن يكون هدف الموضوع الفني إنسانياً فإنه في صورته يمسح خارج لشئ به ، فتكون صلته بالحياة العنصرية من حيث هي كل ، ومن حيث هي فيها من خصائص عامة بالنسبة لكل أنواع الكائنات الحية . أما ما هي هذه الخصائص من غير الفنان أن يحددها ، لأنه بعينه ذلك لن يستطيع أن يحد عن أعماله إلا ما هي صفة الجمال ، ^(١) فهذه إذن قوانين خارجية مضطمة للصورة ، ومن واجب الفنان كما يقدم عملاً جميلاً أن يراعيها . ويمر لنا في هذه الصورة فن تأمل موضوع لشعور وفي أثناء ذلك ، وهو قد يرعى عن الشعور أو يترضى فيحكم بجماله أو قبحه بحسب شيء أو أشياء في نفسه . والمقياس في هذه الحالة هو مقياسه الشخصي (ولا نقول الفردي لأن فردية المقياس لا يعول عليها في تسجيل الصواهر الحضارية ، إن لم تكن هذه الفردية - من وجهة نظر أخرى - مفقودة) . وقد يرعى عن صورة أو لا يرعى فيحكم بجماله أو قبحها لا بحسب أشياء في نفسه هذه المرة ولكن بحسب قوانين خارجية صبيعية يتلقاها العقل مباشرة لأنه جزء من الطبيعة . ومراعاة هذه القوانين الطبيعية من شأنها أن تحدث المتعة . ولكنني مثل هذا لنوضح لفكرة

A. I. Iyrtan Edwards, *The Things Which Are Seen*, A (v) Philosophy of Beauty (London: George Allen & Unwin, 2nd ed 1917), p. 107.



ترشح العين لأول وهلة من رؤية يد بهذه الصورة التي في (ا) ولكنها
تتم من شكل اليد كما هو في (ب) . فهناك إذن قانون خاص بطبيعة اليد ، يلزم
وجوده يكون الصورة مقبولة ولو أن هذا القانون أصيب إلى اليد المسووحة
في (ب) صارت حمية مقبولة . ومهمة الفنان هي أن يكشف هذا القانون
ووفره ما تمكن لصوره ، ليصم إرصادها أو إماعها .

وبذا نحن وحدنا المفكرين بنقسمون : هؤلاء يتكلمون عن الجمال الذي
في الأشياء . أو في التعبير أو في الصور ، وأولئك يتكلمون عن الجمال في
الشعور أو في المعنى أو في الموضوع — كان من السهل علينا أن ندرك أنه
لا تعارض هناك بين الفريقين ، لأن كلا الفريقين يقوم الجمال في جانب
واحد من جانبي العمل الفني . فإذا قال قائل إن الجميل هو الممتع كأنه
ما كانت صور الامتاع ، فإنه يعتبر الصورة وحدها . وإذا قال إنه النافع
(كأنه ما كانت صور الفع) فإنه يعتبر الموضوع وحده . والبأس
في تذوقهم الأدب قد وقفوا منذ القدم هذا الموقف ، وكل القيم التي بحثوا
عنها في الأعمار الفنية تدرج تحت هاتين اللفظتين : dulce, utile . ويمكن
أن نترجمهما بالمتعة والتشويق ، أو اللعب والعمل . أو القيمة المستهية والقيمة
الآلية . أو الفن والدعابة ، أو الفن من حيث هو غاية في ذاته والفن من
حيث هو صور جماعية ومتصل بالحضارة ، (١) .

هذا
المر

وبهذا التقديم نستطيع أن تبين المشكلات التي نحن مقدمون عليها ، وهي في مجموعها تكونت الأساس التي تقوم عليها الأعمال النقدية على اختلاف اتجاهاتها . وهذه الأساس بطبيعة الحال — وبحسب مفهومات الجمال التي صادفناها في الفصل السابق — بعضها موضوعي ، أي متصل بالحكم على الجمال كما هو في الأشياء الحسية ، وبعضها ذاتي ، أي متصل بالجمال من حيث هو في رأي المتلقي . أما مسألة الذوق هل هو أساس موضوعي أم أساس ذاتي فقد يكون من المظني لها أن تجعله ذاتياً ، ولكننا حين نبحث موضوعية الذوق ودائته سنجد أن أحسن ما يوصف به الذوق هو أنه شخصي ، والشخصي ليس موضوعياً وليس دائماً كذلك ولكنه خليط من الاثنين . وقد نجد مشكلة الدائية والموضوعية تنحطم في بعض الأحيان أو يتناحرا عنصرهما بحيث لا يمكن الحديث عن واحد منهما متبراً كل التبرير ومنفرداً عن الآخر .

فشكلتنا الأولى الآن هي مشكلة دائية والموضوعية في الحكم الجمالي ، ثم بابها ويتصل بها مشكلة الذوق ، وبلى ذلك تفصيل الأساس الدائية حمل الجمين والأساس الموضوعية له في الأحكام النقدية .

— ١ —

حين يصدر الناقد حكماً جمالياً على عمل فني فإنه يكون في أحد وضعين : إما أنه يحدثنا عن خصائص الشيء نفسه فيقيم فيها حملاً أو قبحاً بحسب مفهومات عامة خارجية للجمال والقبح ؛ فهو عندئذ ناقد موضوعي ، أو بعبارة أخرى هو يحدثنا عن موضوعية الجمال أو القبح في الشيء الذي عرض له . وإما أن يحدثنا عن إحساسه الخاص بإراء هذا العمل ، فيكون إحساس الرضا حيناً والنفور حيناً ، فهو عندئذ ناقد ذاتي . ولكن هذا الرضا أو النفور في الواقع يعد شيئاً آخر غير الجمال الذي نبحث عنه . ومن ثم فإن الذاتية ليست

تأخذ صفة التلقى والتفسير للشعور المتبق من أى من النوعين هو حسب .
وإنما هى تأخذ صفة أخرى إيجابية هى صفة الامتداد فى الأشياء . ومن
ثم فالحكم الجمالى الذاتى يقوم على فرص صفات خاصة فى عقله قد أو فى
نفسه على الأشياء التى يصفها ، فيما بعد باحتمال أو تقسيم .

مقالة أخرى : إن الحكم الحسى قد يصب على حتم فى شئ داه
فكون موضوعياً ، وقد يصب على شعور الممتد بعد داهياً ومن ثم أتى
السؤال : أى تسمى الشخص ، أن الخلل فى الأشياء داهياً مستمداً عنه أنه
فيما ومن الذى يخلعه على الأشياء ؟

وقد تكون المسألة بهذا الوضوح طريقة ، وقد يكون حلها أكثر طرافة .
ولكن فى سبب هذا الخلل يعود . كما هى المادة - إلى آراء المفكرين
الذين يصورون جانب الموضوع ، أعني "التقسيم" فوصف هذه الخلل أو داهيته .
لرى من خلال آرائهم أين ومتى يكون الحكم الجمالى موضوعياً ، وأين ومتى
يكون ذاتياً ؟

وقد يقال : فلا تخزن تمام الأشياء مستقبه عن توافقها مع رغباتنا ، وأن
الخلل بين يخلعه على الأشياء حسب موافقتها لما ليس سوى حتم عارض (١) ، أى
أن لا يتطمع أن يسميه حتماً وإنما هو حالة شعورية خاصة . ومن ثم فاحتمال
عدو فلا طوى . وبما كان عند اليونان تعامه كما سبق أن عرفنا موضوعياً
لأشخصى . وأى أن الميراث فى تقدير الأشياء أحدهم ، فإن مستمد من طبيعة
الأشياء نفسها فلا يقوم على هوى شخص أو مرآة (٢) .

وبقول فيليب ليون (٣) : إن شعورى أو حسمى لعقيدية عندما أنا من

(١) فى عورة ، وهرباس ورجع 89 Carnit Philosophies of Beauty .

(٢) أحمد مؤد لأهوى : عزيز ٢٠ ، الكتب ٧ عدد ٢٨ (١٩٠٨) .

فى ١٩٢٨ .

Aesthetic Knowledge : Philip Leon (٢) وكتابه

حداً يختلف عن حالتي العقلية عندما أقبل سهلاً . لا شيء سوى أن الحبل
يختلف عن السهل . فالعام إذن . وهو في هذه الحالة الحبل أو السهل . هو
لنأى يخلع على الشعور طابعه وليس الشعور هو الذي يطبع العالم . فالجبل ليس
خطيراً ورهيباً لأن لدى شعوراً بالخطورة أو الهمة أخضعه عليه أو أخرجه
فيه ، وإنما شعورى وحالى لعقلية هي التي تمكن أن توصف الهمة والخطورة
لأنى أدرك هذه الصفات في الحس .^(١)

ويقول جورج إدوار ديمور^(٢) : عندما يرى الإنسان صورة حرة فإنه
ربما لا يرى فيها شيئاً على الإطلاق . وعموماً هنا يأتي من أنه قد يقصد
بموضوع الرؤية (أو المعرفة) ، إنما الصفات المرئية في هذه الحالة ، وإما
كل الصفات المستودعة في شيء المرئي . وعنى ذلك من جانبنا هذه . عندما
يقال إن الصورة حمراء فإن المقصود هو أنها تشبه من صفات حمرة . وعندما
يقال إن الإنسان يرى الصورة كونه المقصود أنه يرى قدرأ كبيراً من
صفات المشاهدة عامة "صورة" . من ناحية عندما تنبأه لا يرى في شيء
حمراً لا يكون المقصود أنه لا يرى تلك صفات حمرة في الصورة . وعندما
تتكلم إذن عن معرفة شيء . التمييز من حيث أن هذه المعرفة شاملة أساسى
في مدونى احتمالى التقييم يجب أن نفهم أن ما أعنى سوى معرفة الصفات حمرة
التي لذلك الشيء . وأننى لأعنى لصفات الآخر . لا شيء . نفسه . وهذا
التمييز نفسه يجب التفريق بعناية بينه وبين التمييز الآخر الذى صورته باعتبارتين
الراصحتين : رؤية حال "شيء" . ورؤية صفات حمرة . وبمعنى عامة رؤية
حالة الشيء . حصول عاصمه تجاه صفات الشيء . في حين أننا في رؤية صفاته
حمرة . لا ندخل أى عاطفة . وأعنى بعصر المعرفة — ويتساوى في
ضرورته مع العاطفة لوجود "تذوق" . أعنى مجرد المعرفة الخالية أو

(١) Carritt : op. cit., p. 291.

(٢) G. E. Moore في كتابه : 'Principia Ethica' ١٩٠٢.

الوعي بأى صفة حمية أو بكل الصفات الحميلة فى الشئ . ، أعنى أى عنصر ، أو كل العناصر التى فى الشئ . والتى تحتوى أى حمال محقق positive . ويمكن بسهولة أن نرى أهمية عنصر المعرفة ذلك فى الكل القيم عندما نسأل : أى قيمة تلك التى ينبغى أن ننسبها إلى العاطفة التى يثيرها سماع السمفونية الخامسة لبيتهوفن إذا لم تكن هذه العاطفة مصحوبة مطلقاً بأى وعى . سواء بالآلحان notes أو بالعلاقات الميلودية أو الهارمونية التى بينها ؟ إن مجرد سماع السمفونية — حتى عندما تصحبه العاصفة الصادقة — لا يكفى . كما يتضح لنا بسهولة إذا نحن نظرنا إلى حالة رجل يسمع كل الآلحان ولكنه لا يلتفت إلى أى علاقة من تلك العلاقات الميلودية أو الهارمونية ، التى هى ضرورية لتكوين أفعال العناصر الحميلة فى السمفونية^(١) .

ويقول جاريت . ، وإن كان لا يحرم ، بوجود العنصر المشترك الذى يكسب الأشياء صفة الجمال^(٢) . ويقول كذلك بأن الجمال فى الأشياء . لا بد أن يكون صفة مستقيمة عما وعن ميولنا ورغباتنا ، أو هى تستطيع أن تحتذب ميولنا ورغباتنا . فالأشياء الحميلة لا بد أن تتوافر مبدئياً على الجمال^(٣) .

وقد جاء حين أخيراً ليأخذ برأى مور السابق فى موضوعية الجمال ، ثم يزيد عليه أن الصفة الخالية الموضوعية تحتاج إلى الملاحظ ذى العقل الخالى ابدرها . وهذه الصفة تشخص الأشياء المختلفة بدرجات مختلفة وبحسب قواعد أساسية . ويؤكد موضوعيتها أن هذا الملاحظ يستطيع أن يكشفها فى مناسبات مختلفة كما يكشف الصفات الموضوعية الأخرى ،

(١) Carritt : op. cit., pp 246-8.

(٢) فى كتيب له ترجمه من العربى عبد الحميد يوسف ورمزى .سى وعثمان نوية تحت عنوان

« فلسفة الجمال » — دار الفكر العربى — ص ١٣ .

(٣) راجع الفصل الرابع من الكتاب السابق .

ويستطيع ملاحظون آخرون حساسون فنيا أن يكشفوها كذلك ويفحصوها^(١).

أما الواقفون في الجانب الآخر فيقيمون آراءهم على أساس أن الأشياء تفقد مفوماتها إذا هي انفصلت عن الإنسان، وهي بذلك تفقد أى قيمة لها. ولعلنا ما رلنا على ذكر من حديث أفلوطين حيث يشترط تعادل إرائي والمرئي أو على الأقل تناسبهما حتى يمكن رؤية الجمال. وأنه لا قيمة للور إذا كان كل الناس عميا^(٢). وكل الذين عرفوا الحال تعريفا ردوه فيه إلى العقر الشرى أو الحلة النفسية الخاصة وإنما هم يعبرون عن هذا الجانب المقاس الذي يحس الحال ذاتيا. وقد قال كانت^(٣): إن الحال مفصلا عن شعورنا لا يعد شيئا^(٤). وقد صور ذلك الشاعر صمويل تايلور كوليردج S. T. Coleridge في قصيدة له^(٥) حيث يقول:

يا وليام! إننا نستقبل ما نعطى.

وفي حياتنا وحدها تعيش الطبيعة.

وحلة العرس التي ترتديها هي من عندنا، ومن عندما كفنها^(٦).

(١) Greene: The Arts and the Art of Criticism, pp. 4-5.

(٢) وقد استوحى جويو هذا المعنى في مشتهل كتابه حيث يروى مثل العمل الصغير الذي رأى أشعه الشمس بعد إليه في حجرته تحول أن يتكلمها بديه والكلمة ثم يحضر بديه بديه: «أدرك أن ضوء كان في عيدي دقة». راجع:

Guyau, M.: Les Problemes de l'Esthétique Contemporaine (9th Edition, Librairie Félix Alcan, Paris 1913), p.3.

(٣) في كتابه Critique of Judgment (١٧٩٠)

(٤) Carritt: op. cit. cit., p. 113.

(٥) بعنوان أحزان Dejection (١٨٠٢)

(٦) Carritt: op. cit., p. 131.

وتتمثل نفس الفكرة عند روبن جورج كونيغود R. G. Cuningwood^(١) حيث يقول : إن القوة التي نجدها في شيء هي في الحقيقة قوتنا الخاصة ، إنها نشاطنا الجمالي الخاص^(٢)

وقد أشار والتر تيريس استاس W T. Stace^(٣) إلى أننا نميز بين أنواع الجمال إما يرجع هذا التمييز إلى اختلاف في الشعور بالقيمة feeling-value مرتبط باحتوى العنق لسابن لاختلاطه بمجال الإدراك الحسن ، وأن هذا الاختلاط قد يختلف في كمانه قلة وكثرة فتكون النتيجة أن تختلف درجة الجمال ويقول : : هذا الاختلاط لا يحدث في أواقع إلا في شأيا العنق البشرى . . . ومن ثم يكون الجمال بالنا كيد ذاتيا .

. . . وفيما يختص بطسعة "عصر الموضوعي في أعمال لا نستطيع سوى أنؤكد صفة عامة أن بعض الأشياء . . . بعض الصفات الطبيعية (مير يائية) السخنة — يكون — مهيأة لعملية الاختلاط بالمفهومات البشرية وأن بعضها لا يكون . وإذا كان عصر تصدي فيما يسمى بالاستنصيقا التراطبية يلتبس في موضع من المواضع فيه على وجه التحديد موحودها . . .

وبوصح حري في كتابه السابق وجهة نظر الداتيين بأنهم يسكرون أن تكون الصفة الخيالية حاصية (موضوعية) وهو يشرحون هذه الموضوعية الظاهرة لخاصية الخيالية بقولهم . : ما يجمع مشاعرا بالخيالية غير واعين على الشيء . . . وبهذا نسب إليه صفة يقددها فقداناً تاماً . ويمكن أن تذهب الداتية إلى أن لبعض الأشياء استعداداً بسبب هذا الخلق أكر من غيرها . وأن بعض الأشياء المفصلة جمالياً مردها إلى طريقة الشخص الخاصة في

(١) في كتابه : Outlines of a Philosophy of Art (١٩٢٥)

(٢) Carritt : op. cit., p 293.

(٣) في كتابه : The Meaning of Beauty (١٩٢٩)

(٤) Carritt : op. cit., p. 305.

الشعور ، وأن بعضها يكون عاماً والبعض واسع الانتشار . ولكن هذه الحقيقة تشرح تحت عناوين الاختلافات الذوقية والعادات الاجتماعية والمأثور الحضارى ولكنها لا تشرح تحت عناوين وجود صفة جمالية فى الأشياء المختلفة (أو غيابها) . فالصفة الجمالية إذن هى مهمة لتقويم الجمال ، ولم يفهم لتقويم بدوره على أنه كشف صفة موضوعية فى الأشياء (١) .

وإذن فالحكم الذائقى ليس حكماً جمالياً بالمعنى الصحيح (أى لا ينصب على جمال موضوعى) بقدر ما هو مفسر لحالة الملتقى . وإذا توسعت الداتية فبإمكانها القول بأن جمال الشيء أو قبحه راجع إلى هذه الحالة .

وكثيراً ما يكون موقف الناظر سبباً فى إيجاد الحل الوسط . وفى مشكلتنا هذه وجد هذا الحل الوسط ولكنه بأحد صورتين :

(١) فى الأشياء جمالا موضوعياً من جهة ، وأن فى عقولنا ونفوسنا جمالا آخر سابقاً من جهة أخرى . وفى الحكم الجمالى (والحكم الجمالى ينصب على لقول بالجمال أو القبح) يحدث توافق بين الداحل والخارج ، فنحن نجمع على الأشياء جمالا ، والأشياء ذاتها نجمع عليها جمالا . وفى الحكم الجمالى يتبنى الجمالان ، الذائق والموضوعى .

(٢) وهى صورة تتفق مع (١) وبصورة ما لا يرد (٢) John Laird فى صورة جدلية طريفة . فإذا كانت الألوان والأصوات وما شابهها تتصل بحقيقة الأشياء "فريائية" فيه يمكن القول بأن الأشياء تكون جمالية فى ذاتها ويكون الحكم موضوعياً فى كثير من الحالات . ومع ذلك يمكن القول أن هذا الحكم لا قيمة له ما لم يتمثل للعقل . ومن جهة أخرى . إذا كانت عقولنا هى التى تحدث فى الأشياء . هذا الحكم لأشياء لا تقوم منفصلاً عن عقولنا ، وبذلك يكون جمالها ، فإن هذه الأشياء لا يبدو أن من

(١) Greene : op. cit., p. 4.

(٢) فى كتابه "The Idea of Value" (١٩٢٩)

الضرورى حصولها على أجزاء أو صفات عقلية . فإذا كانت عقولنا هي التي تنتج الروائح والألوان فإننا لا نفكر عادة في القول بأن لها خصائص الألوان والروائح . أى أن تكون العقول حراء اللون أو بنفسجية mauve أو طيبة رائحة . ومن ثم ينبغي أن نأخذ بأن جمال هذه الأشياء الحسية يكمن لا في العقول ولا في الأشياء . الطبيعية ولكن في نقطة التقاء معينة من إنتاج الإثنين (وهي ذاتها ليست عقلية ولا طبيعية) (١)

ورأى أن الحل الوسط — رغم ما يمكن أن تطوى عليه من أفكار قيمة — لا تدفع بالمشكلة دائما إلى مجال حيوى بقدر ما تعين على حمودها . ومن ثم فإني أحتار هنا — وبحسب الحطة العامة لسحننا هذا — رأى مور السابق . فالأشياء جميلة . بمعنى أنها تشتمل على صفات من شأنها أن تجعلها جميلة . ولكنها ليست طبيعة الحال هي كل صفات الشيء . والذي يحكم على الشيء بأنه جميل يكون قد رأى فيه هذه الصفات بالذات التي عرفها فيه دون أن تثور في نفسه أى عاطفة نحو الشيء . وهو يختلف عن الحالة الأخرى التي يرى فيها الشيء جميلا لأنه عرف فيه هذه الصفات الخاصة ولكن لأن الشيء من حيث هو كل (أى بجميع صفاته) قد أثار في نفسه عاطفة أو شعورا . فهو عندئذ لا يعرف شيئا بشأن هذا الشيء . وإنما هو يشعر بشيء . فإذا هو حكم على الشيء بأنه قبيح فليس معنى ذلك أنه عرف فيه صفات خاصة بالقبح ، وإنما هو شعور ثار في نفسه إزاء هذا الشيء .

وأمثل لتوضيح الفكرة بهذا المثال : ليسكن الشيء موضوع الحكم هو تفاحة مثلا ، في التفاحة صفات خاصة من شأنها أن تجعلها جميلة . ونستطيع أن نعرفها إذا نحن تذوقناها وشممناها . ونحن بذلك نقول إنها جميلة لأننا عرفنا فيها صفات خاصة . وقد يحدث لإحدى هاتين الحاستين أى حيل أو

Carritt : op. cit , p. 300. (١)

انحراف فلا نعرف في التفاحة الرائحة الطيبة أو الطعم اللذيذ ، فلا يكون معنى ذلك أن التفاحة فقدت الصفات الخاصة التي جعلتها في حالة من الحالات حميلة . هذا من جهة . ومن جهة أخرى فإن التفاحة إذا وضعت بعيدة عنا بحيث لا نشم رائحتها ولا نذوق طعمها فإس لانكاف عن وصفها بأنها حميلة وإن كما لم ندس فيها تلك الصفات الخاصة : ذلك أنها في هذه الحالة ستثير لعاب لآتنا نظراً إليها ككل (أى إلى كل صفاتها) وحكما الذي يحرق وراء اللعاب السائل في هذه الحالة عرصة إلى الخطأ ؛ إذ قد تكون التفاحة — حين تقريبها — عفة فيقصها الطعم اللذيذ والرائحة الطيبة . والخطأ هنا راجع إلى أننا لم نفحص التفاحة ونعرف فيها هاتين الخاصتين .

كذلك الشأن في الحكم على الأعمال الأدبية . قد أخصر العمل الأدبي وأحكم عليه بأنه جميل لأنني لمست فيه صفات أو مواطن — كما يقال أحياناً — من شأنها أن تجعله جميلاً وهذا هو الحكم احتمالي بمعناه الصحيح . وقد أحكم عليه بأنه جميل لأنه أثار في نفسي شعوراً معيناً ولكن هذا الحكم ليس جمالياً بالمعنى الدقيق . هو حملي بالمعنى العام . واحتمال الخطأ فيه كبير . كما قلنا ، لأنه يترك لعمل ذاته ويتحدث عن شيء آخر فهو لا يحدد صفات الجمال في الجميل ويعرفها وإنما يرى العمل كله (أى كل صفاته) . وقد يحدث مع الفحص احتملي (تقريب التفاحة) أن نجد صفات الجمال الخاصة منحرقة أو ناقصة أو بها أى خلل . ما قيمة التفاحة إذا وجدنا خللاً في رائحتها وطعمها — رغم جوعنا الشديد إليها ؟ ما قيمة السمفونية — مهما صححنا شعورنا — إذا لم ندرك — كما يقول جرير — جمال العلاقات الميلودية والهارمونية في اللحن ذاته ؟ ما قيمة العمل الأدبي إذا لم نكتشف فيه الصفات الخاصة التي من شأنها أن تجعله جميلاً ؟

وهنا تتحول المشكلة تحوراً طبيعياً إلى صورة أخرى ، فتظهر في

الخلاف المستفيض حول القيمة المعصية للعمل الفني هل هي لشعور أم للصورة.
ولا يحب أن نقيص في ذلك الآن موضعه في الساب الأخير من الرسالة،
وهو بعد موضوع خلاف طوين وشيق أيضا، ولكن سكتي هنا بأن
نشير إلى أن الحكم الخلف نصب على الصورة^(١)، وهو بمعناه الأعم ينصب
على العمل من حيث هو كل.

هناك من أسس موضوعية في الحكم الخالي وهي تنص «الصورة. كما
أن هناك أسسا ذاتية تنص، الموضوع. وهذه الأسس الموضوعية صفات
مستودعة في نفس المعنى ذاته ولازمة لحيته. وتلك الأسس الذاتية هي
حالات في نفس المذوق أو اعتبارات خاصة خارجة عن العمل ذاته،
ويبيى الآن أن يعرف هذه الصفات وملك الحالات. ولكن مشكلة ادوق
مارات تمصرنا. ولعله من السهل الآن أن نفرع من الفصص فيها.
فلمنض. أيها

٢ -

هناك عبارة وديمة تقول إنه لا مشاحة في الدوق de sus jours
disputanden est (ومن المفيد البحث عن نشأة هذه العبارة وعما كانت تعنى
أول الأمر، وكذلك ما إذا كانت كلمة ذوق gustus تشير فقط إلى
تأثيرات سقم الحق palate، وأنها امتدت فيما بعد فقط لتشتمل على
التأثيرات الحسية^(٢)). وما تزال لهذه العبارة أصدا قوية في الكتب التي

(١) يؤيد هذا رأى هيربرت في كتابه Practical Philosophy راجع Carruth
p. 15

Croce : op. cit., p. 466. (٢)

تناولت مشكلة الدوق . وبعض المعاصرين ^(١) يستحلونها من حيث هي أسهل
الحلول لمشكلة اختلاف الأذواق .

والقضية العامة هي أن الأحكام الجمالية تختلف لأن ذواق الناس مختلفة .
وإذا كان اختلاف الأذواق لا مشاحة فيه فإن اختلاف الأحكام الخالية مآل إلى
يجب ألا يكون مثير بحث وحل .

ولكن هل اختلاف الأدواق في الحكم على أحميل معناه أن الأشياء
تكون حميلة وغير حميلة في أواقع من ورد إلى آخر . وعندئذ يكون ادوق
نسبياً ، أم أن في الأشياء حملاً لا يختلف من ورد إلى آخر هو موضوع ادوق
مطلق وعندئذ يكون الاختلاف لسبب آخر غير حال أحميل أو قبح القبح ؟
وبعبارة أخرى موحدة : هل يختلف ادوق لسبب في شيء المحكوم عليه أم
لسبب في ادوق نفسه ؟

ونحن — بحسب الحجة التي نسير عليها في هذا بحث — لا نرى
اختلاف الأدواق أو نسبها كما لا نبالغ في حمية انفعالها أو مظهريتها .
ولكن لا نريد أن يسبب هذا الاختلاف وقف أمام الأحكام الجمالية
مكتوفين ، لا شيء إلا لأنها أحكام دوقية وأن اختلاف الأدواق
لا مشاحة فيه .

المسألة في رأي موضوع نظر . ويمكن الاهتداء فيها — بسهولة —
إلى حل .

من مظاهر اختلاف الأذواق التي يمكن أن نلاحظها أن بعض الناس
من يبتنا يفضلون الجمال الأشقر . وعصم يفضل ذات العيون السوداء أو
الشعر الأحمر . دون أن يقدر واحد منهم على أن يقول السبب لتفضله . هذا
الاختلاف في ادوق ليس له صابط في قواين "الطبيعة" مشرقة لعامة ، ولكن

(٢) الدكتور أحمد أمين في كتابه : النقد الأدبي (عنه تأليف وترجمه ومترجمه
١٩٥٢ . ولأستاذة أحمد زهرهم في كتابه : درع نقد أدبي عند العرب . . (عنه تأليف
وترجمه ومترجمه ١٩٣٧) والدكتور طه حسين في كتابه : أصول في الأدب والنقد

لا بد أنه ينشأ من شيء مختلف في الأمم المختلفة وبين الأفراد المختلفين في
الأمة الواحدة. (١)

هذا هو التفسير الجنسي (نسبة إلى الجنس والأجناس) والبيئي لاختلاف
الأذواق. واختلاف الأجناس والبيئات منه اختلاف المجتمعات، ومن
ثم كان من الطبيعي أن تختلف الأذواق من مجتمع إلى آخر؛ فالذوق
في مجتمع بدوي غيره في مجتمع منحصر، وهو في المجتمع التجاري يختلف عنه
في المجتمع الصناعي أو الزراعي... الخ. وهذه كلها أصبحت الآن
أفكاراً متداولة.

وليس غريباً - في مثل هذه الحالات - أن يختلف الناس، بين الغريب
والأختلاف، إنهم يختلفون في التقديرات المصطنعة والأخلاقية والاقتصادية،
ويختلفون على السواء. أو بما كان اختلافهم أشد، في التقديرات الاحتمالية، وإذا
كانت بعض الأسباب... كالسرعة والتعجز والعواطف... الخ يمكن
أن تقلل من أهمية هذا الاختلاف فإنها بهذه الطريقة لا تنفيه، (٢) فالاختلاف
الناس إذن حقيقة قائمة. ومستظل كذلك ما دامت الأشياء في تغير مستمر
وما دامت النفوس أيضاً خاضعة لهذا التغير؛ أي ما دام المثير والمتأثر في
تغير دائم. فاللوحات الزيتية تصبح معتمة، والفرسكات (الرسوم على
الخيطان) تصبح شاحبة، وتفقد التماثيل الأنوف والأيدي والأرجل،
وتصبح العمارة حطاماً (كلياً أو جزئياً)، ويضيع الأصل القديم لتنفيذ القطعة
الموسيقية، ويفسد نص القصيدة عن طريق الساخين الرديين أو الطبع
الرديء. هذه أمثلة واضحة للتغيرات التي تحدث كل يوم للأشياء أو
المثيرات الفيزيائية.

Carritt : op. cit., p. 104. (١)

Croce : op. cit., p. 123. (٢)

وفما يختص بالحالات النفسية فلن نعتد على حالات الصمم والعمى ...
إن هذه الحالات ثانوية وأقل أهمية إذا هي قوربت بأسفريات الأساسية
اليومية الدائمة ، والى لا يمكن تحاشيها . فى المجتمع حولنا ، وفى الحالات
الداخلية لحياتنا الفردية (١) .

وإذن فبجانب الأسباب الاجتماعية والجسدية والبيئية لاختلاف الأذواق
هناك حالات يكون فيها اختلاف المواقف نتيجة لاختلاف الزمان الذى
يتضح فيما يعترى الأشياء والنفوس من تغير . وهناك إلى جانب ذلك الأسباب
الفسولوجية (الصمم والعمى ... الخ) التى تكفى وحدها لإحداث هذا
التفاوت . أما اختلاف الأذواق الناتج عن سرعة فى الحكم أو التبحر أو
العاطفة فهو وإن كان لا يعبر عن حقيقة فباء يقع فى بعض الحالات ، وحدوده
راجع إلى قوة الشخصيات أو ضعفها ، ومدى تأثرها بغيرها أو تأثيرها
فيها . وفى هذه الحالة يحكم الشخص حكمه احمالى من خلال الشخصية التى
يتحيز لها أو يتأثر بها .

وترجع بعض الاختلافات إلى الخلط بين الخيال وغيره من الصفات
كالامتناع والملازمة . كما أن هناك عوامل أخرى تؤثر فى تقدير « الجمال »
فالشئ المألوف لنا قد يبدو جميلاً لمن يراه للمرة الأولى ، وإن كانت الغرابة
تدعو إلى الكراهية فى كثير من الحالات . واختلاف العقائد والتقاليد
والأجناس والبيئة الرماية والمكايه وأشكال الأشخاص وأحجامهم وألوانهم
كل ذلك له أثره فى اختلاف الأذواق ؛ ثم فى الشعر يختلف تأثير الألفاظ
من فرد لآخر ، ومن أمة إلى أمة ، ومن ريف إلى حضر . ومحاولة الربط
بين كل هذا وبين جمال الخيال يجعل مجال اختلاف الأذواق فسيحاً ؛ فمن
الصعب فى حكمنا باخمال أو القبح على شئ أن نفصله عن كل إدراكنا

Croco: op. cit., p. 124 (١)

وإحساسنا وذكرياتنا ونفائده وتكوينها للفكرى والنفسي والحسنى، وفي
حال الأدب بصفاته المتنوعة، المسخورة في اللغة ذاتها

وواضح من كلام حاريت في لفصل الرابع من كتابه «فلسفة الحس»
أنه يحل إلى الأحكام أن «شعر لا وجود له إلا في عقول من يستمعون
به» وهو في ذلك يوافق قول بعض «فلاسفة» أن الأشياء لا تحس معنى
ولكن المعنى في علمه، فليس يتصور من محله أن معنى ولكن ما يقدر هذا
المعنى تقدير آخر فحدث له صوت، وهذا مثلاً تلك السموات في
وهي هاهنا لتكبير، وهي يحدث أن يكون عبقريه بفكره، نفوس عبقريه
التيال فيسخر من فهم من صورة حيرتها في عقل صحتها.

وعنه بين أن الأدب كيف أن هناك النفوس شديدة المماس مشكلة
الموسيقى والمادة التي هي عزفها والذوايا تختلف الكثير من
الأسباب وليس فيها سبب واحد موسيقي (هذا المشي «غير أن» أشد
إليه كروشة ولذي ضيق تشبه كيعبر أناس خاص، وهذا يصعب
أن يخصص في اللغة التي يريد لها سهولة، وهي أن اختلاف الذوايا ليس
سببه واحد وإنما هي الأشياء المحكومة عليها، وهي حين تختلف فهم لا تختلف
في قضية حمالية المعنى الذي ورث هو اختلاف في أشياء أخرى بالأسباب
معينة وهذا... الخ. لم ينجح عن أحد أحادي في شيء. هل تختلف فيه
الآراء أم تنهي، وإذا هي اتفقت فكيف ومتى؟

ونحن هنا أن سكر تلك المسألة أم أهمية في اختلاف الأنواع، فقد
درب الناس على أن نمسكهم اسم الاختلاف وبعادوا فيه، في حين أنهم
يتراجعون أمام المعرفة لغوية أو علمية وتتصورون فيها لولاً من ثبات عصياء
وواقع أن المسألة في تصورهما المنقول خلاف ذلك، والحقائق

العينية في تغير مستمر ، وتختلف اليوم عما كانت في الماضي .
 — مثلاً — بين عبي الطلح و ضبيعة على يد صديدين والكمندر ومهما
 على يد نيوتن وأشتاين وحد . الفرق واضح . كما يقر جاريون (١) —
 بين عالم كما فهم قديم وأحد كما فهم حديث .

أما فهمنا للشعر فمستور — سيدي — أنه لم يحدث به تقدم . وقد يفتن
 إن فهمنا طبيعة الشعر ليس هو تقريراً أو حكماً ارجل عن الشعر . ولكن
 ألا يقوم هذا الحكم على أساس من ذلك لفهم ؟ هذا سؤال قد يبدو سيئاً ،
 وقد يحس في ذاته تقريراً . ولكن في الواقع عنه في الأهمية . فلهذا
 أصدره من فضلك . لنطرح السؤال في استلزامات الأهمية . ذلك أن
 تفاوت الناس في مقدرة على الفهم كباقي السمات أو أحكامهم . فلهذا
 المسألة مسألة فهم صحيح . وقد أصبح الاختلاف هذا بين أماكن أو أصول
 إلى الفهم الصحيح . معبرة أخرى فانه إذا كان اختلاف الأحكام . احياناً
 في اختلاف قدرات الناس على الفهم كان ذلك قد أدى إلى إمكان وصول إلى
 فهم واحد صحيح يمكن الاتفاق عليه من أجمع إذا ما قدرت المفاهيمات
 المختلفة وصححت . وفي هذه الحالة نحصل مسألة تفصيل . لأن تفصيل
 لا يدل على أن وراءه بضرورة فهماً هو نفس الفهم . فمقدرة تفصيل
 أنت ضرورة من الصور وأفضل أنا أخرى غيرها . ثم بعض الناس قد
 موضوعهما . وإذا كان اختلاف تدبير قائم على أساس اختلاف في الرأي
 كهذا فالهنا الاختلاف سيؤول تصحيح للرأي (٢) . ولكن هذا يعقد
 المسألة من جهة أخرى . إذ متى وكيف يكون معهم شيء من أيديهم فهم

(١) جارود Garrod ، سيد كرمي شير في جملة هارولد ، وك . Poetry and the Criticism of Life .
 راجع مقالنا في بين الشاعر و . ص ٤٠ . مجلة لثقة عدد ٧٢٨ من ٧ .
 (٢) Carruth op cit . p. 299 . راجع R B Perry في كتابه : "General Theory of Value" (١٩٢٦)

الصحيح أو هو أصح الأفهام ؟ قد يمكن أن نجيب ببساطة فنقول إنه الفهم الذي يلقي قبولا شبه إجماعى ، ويدل على ذوق هو أحسن الأذواق . وهذا يسأل بتو Batteux : هل هناك ذلك الشيء الذى يقال له ذوق حسن ؟ وهل هو الذوق الحس الوحيد ، وأين يتكون ؟ وعلام يعتمد ؟ هل هو يعتمد على الشيء ذاته أم على العقريّة التى أنتجته ؟ هل توجد - أو لا توجد - قواعد ؟ هل سرعة البديهة وحدها هى أداة الذوق أم هل القلب وحده ؟ أم هما معا . ويعلق على هذه الأسئلة بقوله . ما أكثر الأسئلة التى وردت فى هذا الموضوع المألوف الذى كثيراً ما طرأ . وما أكثر الإجابات العارضة والملفوفة التى أعطيت^(١) .

ومن جهة أخرى نجد كانت يعترض الطريق وقد سبق أن عرفنا رأيه فى احتمال ، وهو عنده ما يتمتع دون غاية (لذة أو منفعة) ودون مفهوم (الفكرة) وكل ما يرصد عقلياً لا ما فهمناه ، وكل ما يرضينا لأنه مفيد أو يستهدف غاية ما . بعد شيئاً طبعاً ، يقول : يجب دائماً لكى أقول إن الشيء طيب أن أعرف أى نوع من الأشياء يدعى هو أن يكون . يجب أن يكون لدى مفهوم له . وهذا ليس ضرورياً لكى أجد الجمال فى شيء ، فالأزهار والأربسكا والخطوط الزخرفية المجدولة فيما يسمى بالزخرف الورق foison ليست تعنى شيئاً ، وليست تعتمد على أى مفهوم محدود ، وعلى مع ذلك تمتعنا ...

ومن هذه الأنواع الثلاثة من الرضاء يمكن أن نقول إن رضاء الذوق عن احميل هو الرضاء الوحيد الصادق الحر والذوق هو القدرة على تقدير شيء أو نوع من الفكرة من حيث ارضاؤها أو عدم ارضاها دون تحقيق غاية^(٢) .

Croce : op. cit., p. 466. (١)

Carratt : op. cit., p. 111. (٢)

(ومن هذه الأنواع الثلاثة من الرضاء يمكن أن نقول إن رضاء لدوق
عن الجليس هو الرضاء الوحيد الصادق الحر... والدوق هو القدرة على تقدير
شيء أو نوع من الفكرة من حيث إرضائها أو عدم إرضائها دون تحقق
غاية،^(١)

ومعنى ذلك أنه إذا كنا قد رأينا مسألة التفضيل لاندل على الدوق احتمال
معناه الدقيق لما تطوى عليه من استهداف غاية أو منفعة فإن كانت يرفض
بجانب ذلك مسألة الفهم أيضا، لأننا إذا افترضنا أن اختلاف الأذواق
راجع إلى تفاوت الناس في الفهم فإن احتمال البحث لا يتصم - بحسب كانت
- فكرة كالأرسكا مثلا، وهو بذلك لا يحتاج إلى أى فهم لإدراكه وبذلك
تتحطم فكرة القدرة على فهم الشيء والتفاوت في هذه القدرة بين الناس، من
حيث هي أساس لتفسير اختلاف الأحكام من جهة، وطريق إلى القول
بإمكان الحكم للعام من جهة أخرى.

ولكن هذا لا يدعونا للياس بقدر ما يفيد في تحديد المسألة. فمن السهل
أن نلاحظ الآن أن الدوق يكون ذاتياً أو نسبياً عندما ينصب الحكم الخمالي
على المحتوى في العمل الفنى حيث يحقق هذا المحتوى للأفراد غايات مختلفة،
كما يمكن أن يمدغم بمفاهيم متفاوتة. ذلك أن احتمال الصرف لا يمكن في هذا
المحتوى. والحكم الخمالي الصرف هو إذن ما انصب على الشكل. الشكل الذى
يتمتع دون غاية ودون مفهوم. وهذا يساعد على القول بدون عام. ومع
ذلك فكانت يرد الدوق إلى الذاتية، إذ الحكم الدوقى عنده ليس حكم معرفة،
وهو بذلك ليس حكماً علمياً بل حمالياً^(٢). ولا يمكن أن نكون هناك قاعدة
موضوعية للدوق لتحديد بحسب المفاهيم ماذا يكون الخليل^(٣).

(١) انظر p. III Carritt;

(٢) Carritt : op. cit., 110.

(٣) Ibid ; p. 117.

وتفسير هذا الموقف لكاست ليس من الصعب ، فقد سبق أن عرفنا أنه حاول أن يتخذ موقفاً معارصاً للحسيين والعقليين جميعاً في الوقت نفسه . ولقول بسببية الدوافع بطريقة حسية ^(١) ترفض القيمة الروحية في الفن ^(٢) . وهؤلاء الذين أنكروا في الماضي المصطلق في الحكم الخيالي (الحسيون ، أو أصحاب مذهب السعادة ^(٣) أو الخاليون النفعيون) قد أنكروا في الواقع السكيف والحقيقة والحيوية في الفن ^(٤) . ولقول بالدوافع المصطلق بطريقة عقلية ترد الدوافع إلى مفهومات واستدلالات منطقية ^(٥) وهؤلاء المطلقيون يفهمون الخليل من حيث هو مفهوم أو نموذج يحققه الفنان في عمله ، ويستفيد منه الناقد فيما بعد في الحكم على العمل ذاته . أما الحسيون — فإنهم يرددون الحكمة القديمة لقالة إله لا مشاحة في الدوافع ، معتقدين أن التعبير الجمالي هو من نفس صيغة الممتع وعبر الممتع التي شعر بها كل إنسان بطريقه الخاصة ، والتي لا مشاحة فيها . ولكننا نعلم أن الممتع وغير الممتع حقيقتان مسمان نفعيتان ومن ثم يسكر السمعون الضائع الحصر بالحقيقة الحسية . ويخلصون مرة أخرى من التعبير والتأثير . أي بين الظري والعمل ^(٦)

ويبدو أن كثرة الالتقاط الاصطلاحية قد تحدث شيئاً من الارتباك ، فربما الآن الحسيون والعقليون أو الحسيون والمصنعيون أو التأثيريون والتعبيريون . ولكن هذه الالفاظ كلها تدور حول حقيقة واحدة ، هي أن الأدواق لا تختلف في تقدير جمال الخليل وإنما تختلف في تقدير آثار الخليل ، واختلافها مرده إلى " ذات الملقية المذرة " وإذا ما تلقت هذه الذات عملاً

sensationalist (١)

Croce : op. cit., p. 466. (٢)

hedonistic. (٣)

Encyc. Brit. : vol. 1, p. 269. (٤)

Croce : op. cit., p. 4٤8 (٥)

Ibid , p. 122. (٦)

فنياً فإنها تتأثر بكل المؤثرات التي فيه بحسب استعدادها لهذا التأثير . والقدر الأعظم من هذه المؤثرات — في رأينا — يرجع إلى المحتوى (الموضوع) وكل تأثير يحدث اتفاقاً عاماً يكون مرجعه إلى الصورة (الشكل) . وقد يبدو هذا لتقسيم متعسفاً ، لأن اللون على اللوحة يؤثر في الناس بصور مختلفة ولكننا سنرى بعد قليل أن اللون من حيث هو لون ليس داخل في الشكل بل معنى الذي نقصده . بل ربما كان أقرب إلى الموضوع .

ومن ثم يمكن القول مع دافيد هيوم إنه ، يبدو أنه من بين كل اختلاف وتغير في الذوق توحد بعض القواعد العامة^(١) . . . ، هذه القواعد هي الاستطيقا العامة التي يقوم على أساسها الذوق ، فهي بمثابة قواعد الكتابة . وممد عهد أرسطو لم يشك أحد في قيام مثل هذه القواعد . ولكن اختلاف المذاهب الفكرية في الحصور المختلفة منحها تطبيقات مختلفة ، وعلى أساس هذا الاختلاف قام تذبذب الأدواق^(٢) .

والواقع أننا متفقون تماماً على أن السحر في التعبير الدعوى حاسب لآدم سيمان سلامة التعبير . فالجملة النحوية تظفر باتفاق إجماعي من الخبيع . والأمر يكاد لا يعدو ذلك في الفن بعامة . فهناك ما يمكن أن نسميه ، نحو الفن ، أو قواعد الفن^(٣) . وهذه القواعد تتضح في الفنون المرئية والسمعية على حد السواء ، والسطح الجمالي aesthetic surface هو الذي يدعى أن يرضى لقاعدة احتمالية في الفن^(٤) . فإذا تذكرنا هذا سؤال تو السابق أتوحد —

Carritt: op. cit, p. 87 . D Hume "Of the Standard of Taste", (١) 1757.

Encyc. Brit., vol 6, p. 727 (٢)

(٣) أساس هذه التسمية حديثه وقد وضع توماس إدواردز T Edwards في كتابه

"The Things which are seen, a Philosophy of Beauty"

في أن صيغ هذه القواعد في كتابه وهو بعنوان "The Grammar of Design" وكذلك يرمي جاردنر P. Gardner له كتاب بعنوان "A Grammar of Greek Art"

Greene: Arts and the Art of Criticism, p. 233 (٤)

أم لا توجد - قواعد؟ أمكننا أن نجيب بالإيجاب، مع تحديد الموضع الذى يمكن أن تطبق عليه هذه القواعد العامة. ذلك الموضع هو جانب الخيال البحت pure فى العمل الفنى، أى ذلك الجانب الذى يتمتع الذوق دون عاية أو منفعة ودون فكرة (متبعين فى ذلك نظرية كانت فى الخيال). وقد كان جرين وهو يتحدث عن السطح الخيالى للعمل الفنى من حيث لزوم موافقته للقاعدة الخيالية يسير كذلك وراء. كانت حين يقول: إن احتمال والخيال وحده هو الموضوع الأصيب للذوق الخيالى البحت، وأن الذوق البحت، كما بين كانت بصورة مقسمة، هو استحالة الإنسان احتمالية لهذه الصفة لا لشيء غيرها^(١).

وبتتبع من ذلك إلى أيدينا نوعان من الذوق: الذوق بمعناه العام، وهو الذى يختلف بين الناس وتعدد الأسباب لذلك الاختلاف، والذوق بمعناه الخاص، وهو الذوق الخيالى الذى يحكم على الخيال البحت فى العمل الفنى ويحكم بضطر باتفاق بين الجميع كما تضطر قواعد النحو فى العبارة اللغوية بالاتفاق التام. ونحن يصدر شخصان حكيمين مختلفين على عمل فنى. هذا يرضى عنه وذاك يسكره فإن ذلك لا يدل حتما على تعارض، إذ قد يكون حكم أحدهما عليه بناء على الذوق بمعناه العام، وهو فى هذه الحالة ينصب حكمه على عناصر أخرى غير جمال العمل الفنى بل ربما كانت خارجة عن العمل ذاته وإن كان العمل يوحى بها. ويكون الحكم الثانى بناء على الذوق بمعناه الخاص، وهو فى هذه الحالة ينصب حكمه على عنصر الخيال البحت فى ذلك العمل. وكما أن الجملة اللغوية يمكن أن تكون سليمة من الناحية النحوية وهى فى الوقت نفسه تعطى معنى فاسداً أو تافهاً، فكذلك الشأن فى حالتنا هذه؛ قد تتوافر القواعد احتمالية فى العمل الفنى ولكنه آخر الأمر قد لا يرضى الكثيرين الذين لا يصدر عن حكمهم بناء على هذه القواعد.

Greene: Arts and the Art of Criticism, p. 233 (١)

والذوق بمعناه العام هو الذى يحدث فيه التفاوت بين الناس فهو شخصى .
والذوق بمعناه الخاص هو الذى يظفر أو ينبغى أن يظفر باتفاق بين الناس
لأنه موضوعى يأخذ بالقواعد العامة للفن . وأحكام الذوق بمعناه العام
حسية ونسبية ، على أن أحكام الذوق بمعناه الخاص عقلية ومطلقة . الأولى
أحكام شخصية والأخرى موضوعية : هذه شخصية لأنها لا تعبر عن ذات
الفرد دائماً وإنما هى تتأثر إلى حد بعيد بآراء الأشخاص الآخرين المتصلين
به شخصياً أو فكرياً ، وبالآراء السائدة فى مجتمعهم ، وبالوراثات القديمة
لحسبهم . . . الخ وتلك موضوعية لأنها تنصب على صفة خاصة فى الشيء .
والأحكام الشخصية سهلة لأنها لا تبحث عن موطن الخيال البحث وإنما تعبر
عن حالة من حالات تأثر الشخص ، فهو يقول : هذا حسن وهذا قبيح ، هذا
يعجبني وذلك لا يعجبني . أنا أفضل هذا على ذاك ، هذا مفيد وهذا غير مفيد ،
هذا أخلاقى وذاك منافى للأخلاق ، هذا دينى أو لادىنى . . . الخ . ويتضح
ذلك الذوق بمعناه العام ، وبأحكامه الشخصية السريعة السهلة ، فيما سبق أن
سميناه بالقد الشجى أما الأحكام العقلية فإنها (رغم ما هو مفروض من
إتفاق بين قوانين الطبيعة وقوانيننا العقلية) أصعب كثيراً ، لأن الإنسان فيها
يحاول أن يتخلى عن كل الظروف والملابسة وأن يتبين الخيال الخالص فى الشيء .
الذى أمامه ويقدره بحسب القواعد العامة (الانسجام ، الهارمونى ، ،
الناسق ، السيمترية ، ، التوزيع ، النظام ، العلاقات . . الخ) ، وهذا هو الذوق
الاحمالى الصرف . وأحكامه هى الأحكام النقدية الخالية بمعناها الدقيق . والصعوبة
فيه تأتى من حاجة صاحبه إلى الخيرة ؛ فليس كل انسان يستطيع أن يتبين
الهارمونى والعلاقات فى أحد الألحان ، ولكن الخير هو الذى يستطيع ،
والخير بالآلات يعرف الآلة الحسنة التركيب . وهو يقول عنها إنها آلة
حسنة . . . ويستطيع أن يعلل حكمة ، ويوضح مواطن الكمال الخاصة فى
الشيء . ، والتي أقام عليها الحكم ،^(١) .

Carritt : op. cit., pp. 102—3, طر Thomas Reid "Essays on (١)
the Intellectual Powers" — 1785.

وأرانا قد وصلنا الآن إلى المرحلة التي نستطيع أن نتحدث فيها عن
الأسس الذاتية والأسس الموضوعية للحكم الذوقي .

— ٣ —

ولتصور العام مشكلة يمكن أن يردّها إلى مقولتين : المصلحة (السعادة)
والمصلحة الحتمية البحتة . ومذهب المصلحة (Utilitarianism) (Hedonism) في هذه
الحالة يقسم الميدان مع الاستطبيقا البحتة . ولكن هذا التصور العام لا يكفي
إذا كان من اللازم انوقوف على عدم صر هذا التصور ، أو بعبارة أخرى إذا
كان لا بد من معرفة المحالات التي تشمل فيها أسس هذا المذهب أو ذلك .
وهذا معناه أننا نستطيع أن نصف هذه الأسس التي تدرج في مجموعها تحت
المفهوم العام للمصلحة . وتلك التي تدرج تحت المفهوم العام للاستطبيق أو
احتمال البحت . بحسب كانت . ونحن نميل بطبيعة الحال إلى أن نعد تلك
الأسس المدرجة تحت مفهوم المصلحة العام مكونة أو مشتركة على أقل تقدير
في تكوين لدوي بمعناه العام ، وهي بذلك تكون الأسس التي تنبني عليها
عادة الأحكام الدوقية العامة ، أو بعبارة أخرى تلك الأحكام التي تتطلب
لأنها تفرص . في العمل الفني غاية عمية . كما نميل أيضاً إلى أن نعد الأسس
المدرجة تحت مفهوم الاستطبيقا واحمال البحت مشتركة في تكوين لدوي
بمعناه الخاص .

وقد يبدو غريباً أو مثيراً للضحك - كما يقول كروتشة^(١) - أن نبحث عن
الغاية من الفن ؛ ذلك أن تحديد الغاية معناه تحديد الاختيار للفنان ، أي
إلزامه بموضوعات بذاتها بحيث تكون اختياره في دائرة محددة . ومن ثم
فالمطرية لقائلة أنه يدعي فصل المحتوى بطريقة خاطئة - بحسب كروتشة . ذلك
أن حديث القواد عن الموضوع أو المحتوى في العمل الفني من حيث هو
يستأهل المدح أو الذم لا ينصب على اختيار الموضوع نفسه ؛ وإنما ينصب
على طريقة الفنان في معالجته^(٢) . وعلى هذا فليس هناك محتوى ذو قيمة أو

Croce : op. cit : p. 51 (١)

محتوى لا قيمة له ، أو بالتعبير القديم (الذى صادمه فى الفصل الثانى) ليس
هناك محتوى حيل أو قبيح ، وإد قيمة للتعبير .

ورغم لسخرية التى قد يثيرها نضرب غاية عميقة فى العمل اعنى تتمش فى
محتواه . فإنا مضطرون فى الواقع إلى الوقوف هذا الموقف الذى بدوثة
لا يمكن السماح ببنى عملية تحليلية من جهة . ولا يمكن تصوير الأسس الدائرية
والموضوعية للأحكام احتمالية . من جهة أخرى . وإذا كنا قد أخذنا أن
فكرة المحتوى مرتبطة بالأسس الدائرية وبالذوق بمعناه 'عام' (وهو الذى
الشخصى) كان من العبث - من وجهة نظر الاستطبيقية لبحثة - أن نصيغ
أوقت فى الاهتمام بهذه الأسس التى يقوم عليها حكم الذوق الشخصى . وهو
ذوق - فى رأى تين^(١) - ليست له أية قيمة ، وأنه ينبغى تجريد مقياس عام
للحكم بالحسن أو القبح . أو للشاء أو العدم^(٢) ولكن ينبغى أن نكون على
ذكر من أن مشكلتنا الأولى هى تجريد ذلك المقياس العام . وإذا لم يكن قد
أمكن الانتهاء إلى هذا المقياس وتحديدته تحديداً كاملاً حتى اليوم^(٣) . وإذا
كان هناك - إلى جانب ذلك - المقياس الشخصى الذى تحكم وما زال يحكم
فى القدر الأكبر من الأحكام الدوقية الاحتمالية . فإن عمداً الأساسى - وهو
تصوير الأسس التى تقوم عليها الأحكام التقديرية . جميعاً - ينصب الاهتمام
بالمقاييس على حد السواء .

وتبدأ سلسلة الأسس التى يقوم عليها المقياس الدائق أو "شخصى أو امسى
بما يمكن أن نسميه : أساس المنفعة .

(١) Tain : Philosophie de l'Art, p. 15, مر Croce, op cit, p 393.

(٢) Croce : 393.

(٣) حاول حذف تيودور فشنر T. Fechner (١) توصول إلى منهجية متداخلة
inductive من أسفل von unten غير الاستطبة لا يبرمه و تأتي من أعلى von oben
وتقدمه فى هذه الطريق كشف عن سلسلة طويلة من ذوقى أو لذوى الاستهبة (راجع :
Croce, p. 394) . ولكن هذه تواسى فى مجموعها تحلى ذلك مقياس الذى معنى
المقياس الشخصى .

(١) أساس المنفعة : فقد قديم الزمان ربط الفلاسفة والمفكرون بين

أحميل والمنافع أو المفيد . وإن أكرأنوه Xenophoo يرى أن كل جميل طيب good

وكل شيء نستخدمه ينظر إليه من حيث هو طيب وجميل على السواء وبفس

الطرفة أى من حيث فائدته ^(١) . وفي محاوره هيباس (التى إن لم تكن

لأفلاطون وهى أفلاطونية كما يقول كروتشه) ^(٢) يسأل سقراط :

إذن فمن متفقون على أن الخمال والمنفعة شيء واحد؟ وبجيب هيباس :

— بالتأ كيد ^(٣)

والواقع أن أفلاطون قد عرض فى هذه المحاوره لتعريفات عدة للجمال

ولكنها جميعاً — كما لاحظ كروتشه كذلك — تتضح فيها صورة عدم التأكد

والاستقرار عند واحد منها . وقد نقل كروتشه من هذه التعريفات طائفة

كبيرة منها ذلك التعريف : « الخمين هو ما يؤدى إلى غاية ، أى المنافع xaioumou »

ولكن إذا كان الأمر كذلك فإن الشر سيكون جميلاً أيضاً ، لأن السافع

يقود إلى الشر كذلك ^(٤) .

ومهما يكن من أمر هذا الاصطراب بين التعريفات فإنه من الواضح

أن أفلاطون قد أصر على ضرورة النفع فى أحميل ؛ فهو من غير شك يرى أن

الاشياء الجميلة هى الاشياء الممتعة . ولكن إذا كانت الممتعة تأتى عن طريق

الحواس فإنه يحترس فلا يعتبر كل تمتع جميلاً ، بل ما جاءت ممتعة عن طريق

حاسة الإبصار أو السمع فقط . ولكنه يعود ليربط بين الممتع فى هذه الحالة

وبين المنفعة حتى يصبح الشيء جميلاً . فالخمين هو ما كان ممتعاً وبافعاً ، وليس

وصف واحد من الوصفين بكاف ^(٥)

Carritt : p. 1. (١)

Groce : p. 194. (٢)

Hippias Major : published by Carritt : op. cit. , p. 11. (٣)

Groce , p. 164. (٤)

Hippias Major , by Carritt , op. cit. , pp. 9 ff. (٥)

وإمكان إختلاط النافع بالشر في التعريف الذي نقله كروتشه هو الذي جعله — فيما يبدو لي — يقتصر على القول بالمنفعة التي تأتي عن طريق المطر أو السمع فقط. ومهما يكن من أمر فإن هذه النظرة الأفلاطونية قد تسكفت في صورة نظرية جديدة قال بها بعض الاقتصاديين . وهؤلاء هم — بحسب كروتشه — الذين يوحّدون بين الفعل ذي الأثر النفعي *economic* وبين الذاتي *egoistic* أي ما هو مفيد للفرد من حيث هو فرد ، دون النظر إلى القانون الأخلاقي (١) .

ولسا نود الإضافة في الصلة بين المنفعة والأخلاق أو بين علم الاقتصاد وعلم الأخلاق ، وإنما يعيدنا من الصورة الأخيرة للنظرة الأفلاطونية القديمة أنها تحدّد لنا بوضوح الميدان الذي يمكن أن نجد فيه الحكم القائم على أساس المنفعة . ذلك هو ميدان الذات أو الأنا *ego* . فالذات تريد . وتتطلب غاية ، وتحقق هذه الغاية يكون مافعاً لها ولكنه قد يكون مافياً للأخلاق . فإذا كان لا بد للجميل — بحسب أفلاطون — أن يكون ممتعاً ومافعاً ، فإن ذلك يترك احتمالاً لإدخال الجميل في اللا أخلاقي بحسب النظرية الحديثة . وعلى ذلك فإن الحكم الجمالي القائم على أساس المنفعة حكم شخصي لا يقيم وزناً للعبية الأخلاقية في الفن ، ولكن ليس معنى ذلك أنه يرفضها فإن كل غاية أخلاقية نابعة بالضرورة ، كما يفهم من كلام كروتشه (٢) .

هل الجميل هو النافع حقاً ؟ طبعاً أن تختلف الآراء في ذلك . فبعضها يؤكد النفع في الجميل والبعض الآخر لا يشترطه . ورأينا بطبيعة الحال مع هذا البعض الأخير — والذين يأخذون بالرأي الأول يذهبون إلى أن الأشياء لا تظفر منا بحكم من الأحكام دون أن تدحس في مجالنا الحيوي . أو بعبارة أخرى فإن الأشياء البعيدة عما أو التي ليس لها أي أثر في حياتنا بالسبب

Croce : p 56. (١)

Ibid ; p. 57. (٢)

أو الإيجاب لأنهم بها عادة ولا صدر عليها - بالتالى - حكما . هذه الأشياء .
 عندما تنتقل إلى ميدان المنفعة والحيوية بالنسبة لنا لا نجد ما يمنع من أن
 نحكم بجمالها . ويمثل هذه الوجهة هيرى هوم H Home حيث يقول : « تبدو
 جملة لقوطة القديمة التى ليس لها جمال فى ذاتها ، جميلة إذا نظر إليها من
 حيث صلاحيتها للدفاع ضد العدو » .^(١)

والدين يأخذون بالرأى الآخر يعتمدون على الأمثلة الحسية التى قد تقنع
 لأول وهلة وإن كنت أحتش أن تعمق بحثي يخرج بها إلى تأكيد الجانب
 الآخر . من هؤلاء أدموند برك Edmund Burke . وهو يصور المسألة على هذا النحو
 « قيل أن فكرة المنفعة أو مناسبة الحزن . مسسة تامة لتأدية غرضه هو سبب
 الخجل ، أو هو بالسكيد الجمال ذاته . . . ولكن المعدة والرئتين والكبد ،
 كما هو شأن غيرها من الأعضاء ، ماسسة لاغراضها بصورة فريدة ، ومع ذلك
 فيها بعيدة عن أن يكون بها أى جمال . ومن جهة أخرى فإن هناك أشياء
 كثيرة هى غاية فى الجمال ومن الصعب أن تتبين فيها فكرة للمنفعة . . . فأى
 فكرة للدفع تلك التى تثيرها الأرهاار . . . »^(٢) وقد أكد أوسكار ويلد
 أن الفن كله لا يرفع فيه^(٣) . وحاربت أيضا من يأخذون بهذا الرأى . وفى
 الكتاب الذى ترجمه له عبد الحميد بولس ورميلاه يعقد مصلا ليؤكد فيه أن
 الخمين ليس هو المفيد . ومن الأمثلة التى صرحها أن النمر والفراشه أقف نفعا
 من الخنزير ولكننا عادة نعدهم أجمل منه . وإن أنف الخنزير لا تنفع للخنزير
 من أنف الإنسان له ، ولكننا نعد أنف الخنزير عادة أقف جمالا من أنف
 الإنسان . وإن الفضة تبدو أجمل من الحديد والفضة وإن كانت أقل مهما
 نفعا^(٤) بل إننا لسجد رسكن يقف موقفا معارضا تمام المعارضة لهوم حيث

Carritt : pp. 94 — 5. (١)

Ibid ; p. 92. (٢)

Ibid ; p. 197. (٣)

(٤) واضح من ١٥ ، ١٦ من الترجمة .

يذهب إلى أن الشيء إذا صار نافعا فقد ذهب جماله^(١).

وإذا فككنا قد رأينا أن الحكم الجمالي القائم على أساس المنفعة حكم شخصي . فستطيع الآن أن تقطع ببسببه . ذلك أن الفائدة أو الفع الذي يكون في بعض الحالات سببا في الحكم بحال الشيء يكون في حالات أخرى سببا في نفي هذا الحكم عنه . ومن ثم فالمنفعة ليست قيمة في الشيء المحكوم عليه . وإنما هي أثر أو امتداد له . ومن ثم فليس غريبا أن يكون القائلون بالمنفعة في الفن هم القائلون بدynamite وحيويته .

وفي ميدان الأدب بصفة خاصة يتشكل أساس المنفعة إلى ما يمكن أن نسميه : الأساس التعليمي .

(ب) الأساس التعليمي :

وللتعليم وسائله المعروفة . ولكها ربما لم تكن متوايزة في اقدم توافرها في العصور الحديثة . وكانت الصفة المزعومة بين الشاعر والأهـ (كما هو الشأن عند اليونان) أو بينه وبين الجـ (كما كان شائعا عند العرب) كانت سببا كافيا يذطر إلى الشاعر نظرة تعظم وإكثار وصعته عند اليونان في مصاف الأندياء . وعند العرب في مصاف الكهان . فـ يمكن عريبا أن تلتبس عنده المعرفة .

ويقول ليدنز : « إن الهدف الرئيسي للشعر ينبغي أن يكون تعليم الحكمة والفصيلة عن طريق الأمثال »^(٢) . ومن ثم كان لشعراء في تقدمهم بهاء المثل العليا والمقاليـ . كما كانوا في الوقت نفسه أرباب الحكمة يعلمونها الناس كانوا يعلمون الناس لشجاعة مثلا من حيث هم يصمون لشجاعة ويحرصون عليها : كانوا يندرون في نفوسهم دور المعرفة بحصر انهم افكرية العمسة . وكان الناس يكبرونهم من أجل ذلك جميعا . ولكن هل تقتصر مهمة الشعر

Carritt ; p. 175. (١)

Carritt ; p. 57. (٢)

على أن تعلم الناس ؟ إذا اقتضت العاية من الفن على الفائدة التعليمية فإن ذلك يعنى أن جانبه الآخر ، جانب المتعة والتسلية والرضاء النفسى ليس جوهريا وأنه لا يتحقق إلا فى فائدة الدرس الذى يصحبه . . . (١) ومن ثم يكون التعليم فى الشعر أولا ثم يليه المتعة التى تحدث — بحسب هذا الرأى — نتيجة للتعليم . ولكننا نجد هناك — كما هى العادة دائما — الرأى المخالف بل الذى يعكس القضية عكسا تاما . فدريدن يقول : « إن المتعة هى الغاية الأولى إن لم تكن العاية الوحيدة من الشعر . ويمكن أن يضاف التعليم على أن تكون له المرتبة الثانية ، لأن الشعر لا يعلم إلا من حيث هو يتمتع . . . » (٢) هذا التعارض وحده يكفى لأن يبين لنا وجهتى النظر المختلفتين اللتين تكتمان خلفه . فالبعض يتطلب فى "شعر المعرفة حتى يكون جميلا ، ويكتفى من المتعة بمتعة المعرفة ، والبعض الآخر يتطلب المتعة فقط بعض النظر عما قد يمكن فيها من معرفة . وينتهى بنا هذا إلى أن يكون الحكم الجمالى القائم على أساس المعرفة أو الأساس التعليمى حكما شخصيا لا يصب على عناصر ثابتة فى الشئ . المحكوم عليه . وهو بذلك يعد حكما نسبيا .

وواضح طبيعة الحال أن تطلب المعرفة فى الشعر أو الفن عامة لا يكون فى صورة العمل الفنى ولكن فى محتواه . وإذا كان المحتوى غير ثابت الكمية دائما وإن الحكم القائم على أساسه حكم — بالتالى — غير ثابت الكيفية . وهذا يؤكد لنا سببية هذا الحكم . فحين نستفيد من حكمة يطلقها الشاعر كميات متفاوتة من المعرفة بحسب استعدادنا الشخصى وقدرتنا العقلية وحالتنا النفسية .. إلخ ومن ثم يحدث التفاوت فى مدى القيمة التى نصفيها أحكامنا المختلفة على هذه الحكمة .

(١) Carritt , op. cit., p. 163. Hegel : Aesthetics : نظر

(٢) Defence of an Essay of Dramatic Poesy : نظر

Carritt, op. cit., p. 59.

والسؤال الآن هو : هل ينبغي أن يكون للشعر غاية تعليمية ؟ إن العلم عندما بالمعرفة ، والأخلاق عندما بالتوجيه ، ولكن هل ترانا نتقل هذه المعرفة وذلك التوجيه دائماً وبصدور رجة ؟ يبدو أن لا . ذلك أن في العلم جفافاً وفي الفضيلة مشقة ، ومواجهتهما مواجاة مباشرة تكلفا كثير أو تصنيا أكثر . ومن ثم ذهب القائلون بالغاية التعليمية *diacritic end* للفن إلى أن الفن بما يصفيه عليهما من جمال وحلاوة يستطيع أن يسوقهما إلى نفوسنا بسهولة ^(١) وفي استمتاعنا بهذا الجمال وتلك الحلاوة يكتسب المعرفة دون شعور منا .

ويقول كروتشة : إننا قد نضحك الآن من هذه النظرية ، ولكن ينبغي ألا ننسى أنها نشأت من محاولة جادة لفهم طبيعة الفن ، وكان لها شأن خطير في رمنها ، وكان معترفوها كثيرون بذكر منهم (إذا اقتصرنا على الأدب الإيطالي) دانتى و تاسو و باربي و ألفييري و مانزوني و مازيني ^(٢) . وإذا فالشعر له غاية تعليمية وإن كما لا ندرکہا إدراكاً واضحاً لأن جمال الفن يروعه ويشغفنا عن الاحساس المباشر بها . أو بعبارة أخرى إن في محتوى العمل الفني معرفة كاملة تنتقل إلى نفوسنا من خلال استمتاعنا بالصورة الحسية له . وفي الباب الأخير من هذا البحث سيتضح لنا المفهوم الجديد الذي تطورت إليه النظرية التعليمية ، وسجد من المعاصرين (استوف في كتابه : طبيعة الشعر) من يعطف على هذه النظرية ولكنه يفسرها تفسيراً يعد إلى حد بعيد — جديداً ومقنعاً . وعندئذ سيتضح لنا أن الشعر يعلمنا بشكل من الأشكال أو معنى من المعاني . وعندئذ يدخل في حسابان النقد تقدير القيمة التعليمية للشعر . وهي قيمة تختلف — بطبيعة الحال — اختلافاً جوهرياً عن

(١) Croce : A Breviary of Aesthetics ، طر : p. 237. Carritt ;

(٢) Ibid ; p. 237.

قيمة المطومات التي يعرض فيها العلم من العلوم كاسحو ولففه وغيرهما ، فإن
هذا اللون من النظم لا يقف لأي حكم جمالي ، بل لا يدخل هذا الميدان
على الإطلاق .

(ج) الأساس الأخلاقي :

وكان من الممكن أن يتفرع هذا الأساس إلى فرعين : الأساس الأخلاقي
والأساس الديني . ولكنهما في الحقيقة بنحوان نحواً واحداً ويظهر أحدهما
مكان الآخر في البيئات والأزمان المختلفة . ففي وقت من الأوقات تختلط
لغزيرة الجمالية عند الإغريق ، الشعور الديني^(١) ، حتى إذا ما طهر المفكرون
والفلاسفة وحطموا الآلهة بدأ بهذا الشعور بحول إلى مجرى آخر هو
الشعور الأخلاقي وقد تعمعان وبسيران حبة إلى حيث كان هو الشأن في فلسفة
العصور الوسطى ، فقد كانت لاهوتية أخلاقية في وقت واحد ، وقد يحاول
البعض — كما حدث في العصور الحديثة — أن يفرحهما من الميدان ؛ ففي
العصر الحديث ، بعد أن تنكشف دائرة الدين في حياة الأفراد يجد ، الاعتماد
أن نفس والأخلاق يعتمد كل منهما على الآخر^(٢) .

فمن مكنتي بذكر الأساس الأخلاقي فيما لا نرى إلى إهمال الأساس
الديني وإنما يمكن أن يتصممه الحديث عن الأساس الأول . ومعنى ذلك أننا
قد نجد من النقاد^(٣) من يخرج الدين من ميدان الفن ، ولكن أي شيء في
الحقيقة ذلك الذي أسبعده "الروح من الدين" ؛ نستطيع أن نقول ببساطة :
الجانب الأخلاقي فيه . فالجانب الأخلاقي دائم هو موضوع الاقتراح ؛ فمن
أراد انفصال عنه .

وقد سبق أن ذكرنا أن فلاسفة من عده عرّفته بحسين في بحوره
هيباس وأما بسطع أن يقصص فيها بصحة عريف . ونذكر منها هذا

Charles Bernard : *La Poésie et Critique*, p. 113. (١)

Stauffer, D. A. : *The Nature of Poetry*, p. 93. (٢)

(٣) مثل القاضي الجرجاني وغيره مما سيصح في الأصول القادمة .

التعريف : « الخييل هو المساعد الذي يقود إلى الخير » .
ولكن الخير في هذه الحالة — كما يقول كروشة — لن يكون جميلاً . ولا
أخيراً ، لأن سبب غير الأثر والأثر غير السبب^(١) وفي موضع آخر^(٢)
يحد كروشة يتحدث حديثاً تستطيع أن تفهم على ضوءه هذا الاعتراض
ولمياه صاحبة لإحماد النار ، ولكن هذا هو المفهوم العادي أو التصور السطحي
للمسألة ؛ لأن الماء في ذاته ليس صالحاً إلا إذا أتى على النار . وإذا فسد هما
هو الصالح لا الشيء نفسه . ومن ثم فاشيء لا يكون خيراً في ذاته أي قبل
استعماله أو توجيهه إلى غرض ما ، وإنما هو كذلك عندما يتحرك ويعطى أثراً .
وإذن فالشيء الذي يقود إلى الخير لا يتحرك أن يكون هو في ذاته جميلاً .
ويحصل لي أن كروشة كان يستلهم أرسطو هذا المعنى في كتابه « الميتافيزيقا » ،
حيث يذهب إلى « أن الخير والجمال مختلفان » ، لأن الأخير يوجد في السواك
فحسب ، ولكن الجمال يوجد كذلك في الأشياء غير المتحركة ،^(٣)

والواقع أن الفن — كما لوحظ منذ زمن بعيد — لا يسع عن فعل إرادي ؛
فإلا أداة الخيرة التي تحق رحلاً صاحباً لا تحل وماناً . وهذا كان الفن لا ينتج
عن فعل إرادي فإنه لا يشتت المقاصلات الأخلاقية . لا لأن له أي حق في
الحرية . بل لأن المقاصلات الأخلاقية خاصة لا تعني هذا . فمن الممكن
أن يصور الفنون تخيله موقفاً حديراً أو شاماً أو لدم الأخلاق ، ولكن
تصويره . من حيث هو تصوير خيالي ، لا يتخضع لواحد منهما . وليس قانون
العقوبات غير مستطع أن يحكم بالإعدام أو بالسجن على تصوير خيالي فحسب
ليس هناك أيضاً رجل عاقل يستطيع أن يجعله موضوعاً لحكم أخلاقي .
فالحكم على فناناً ليس كما الحكم على الأخلاق أو على كماله .
بمقتضى . ومبهمتها فيه محتمة . وهما — كالفنون الموسيقية — من روح

Croce : Aesthetic, p 164. (١)

Ibid ; p. (٢)

Carritt ; p. 36. (٣)

دائى أو شكسبير ، لن يكون أفضل من الحكم على مثلث بأنه شر أو على مربع بأنه فاضل .

وبزوع هذه النظرية الأخلاقية يرجع إلى العاية التى وصفت للفن من حيث هو يرشد إلى الخير ويوحى بكراهية الشر ، ويصحح السلوك ويهذب ، وكذلك ما فرض على الصائين من مطاب القيام بدورهم فى تثقيف الجماهير ، وتقوية الروح المعنوية أو القومية فى الشعب ، ونشر فضائل ضبط النفس والاحتشاد^(١) .

والإرادة مرتبطة بالرغبة . ومن ثم فإن الفنان الذى يطر إلى الأخلاق فى عمله بعين الاعتبار يحقق — فى الواقع — رغبة . ولكن هل تراه وقد حقق هذه الرغبة قد أنتج شيئاً جميلاً بالضرورة ؟ يجب على ذلك سائنت توماس فيقول : « إن الخيال والخير لا يمكن انفصالهما . . . ولكن من الممكن التمييز بينهما . . . فمن الواضح أن الخيال يقدم إلى قدرتنا على المعرفة شيئاً مطا فوق الطيب ويعلو عليه . لهذا فإن ما يكفى لأن يلبى الرغبة يسمى طيباً ، ولكن ذلك الذى يتمتع فهمه يسمى جميلاً^(٢) . » فإذا تحدثت عن عمل فنى وحكمت بأنه جميل لأنه حقق لى رغبة فإننى فى هذه الحالة أكون قد حكمت بأخلاقيته لا بجماله . والرغبة عند الأفراد متفاوتة تعمل فى تحديدها عوامل شتى ، ومن ثم كل من الضرورى أن ينشأ التفاوت بين الأفراد حول القيمة الأخلاقية اعمن من الأعمال الفنية . وتكون أحكامهم فى هذه الحال أحكاماً نسبية ، لأنها لا تنصب على السب — بحسب كروايشة — وإنما تنصب على المسبب أو الأثر . ونحن نرد كل الأحكام التى لا تنصب على جمال الخيل مباشرة إلى فلسفة جمالية عامة لا إلى استطبيق بحتة . ومن ثم فالحكم الجمالى الأخلاقى حكم شعبى وليس حكماً فنياً بمعنى الكلمة .

(١) Croce: A Breviary of Aesthetics ، ص 236 ، Carritt ، p. 236

(٢) Carritt ؛ p. 51.

وقد عبر برادلى عن هذا المعنى حيث يقول : ديان رورتي Russett قد قال
من شأن مقطوعة شعرية (سونيت) ^(١) من مقطوعاته . وهى مقطوعة
أعجب بها تيسون واحترارها . لأنه كان شديد الحساسية من ناحية الأثر
الأخلاقي للشعر : قدس من شأنها فيما أعقد لأنها أطلق عليها شهوية . وقد
يأسف الإنسان لحكم رورتي ويحترم تحرزهم العيب في الوقت نفسه ، ولكنه
على كل حال قد أصدر هذا الحكم من حيث قدرته بوصفه مواطناً لا من
حيث قدرته بوصفه فيانا ^(٢) ؟

ويبدو أن نلاحظ الآن أن المصدر الأول للأسس ثلاثة لتي عرصاها
حتى الآن يرجع إلى اليونان . وذاك كما موقين من اهتمام اليونان بالتمثيل
المسرحي أمكن أن نرد إليه اهتمامهم بالموضوع (المحتوى أو الفحوى) ،
واحتفالهم بما يلص من قيمة شعبية أو تعليمية أو خلقية . ففي هذا الميدان
بالات . ميدان الدليف المسرحي . يكون من اسرع القول بما متصل لفنان
عن الأخلاق في عمله . صحيح أن الكثرة من التمثيلات التي كنت لهدف
أخلاقي رديئة ، ولكن يجب أن نتذكر أنها قد تكون رديئة لسببين مختلفين .
فقد يكون العيب في بناء المسرحية أو في عرصها . وفي الحالة الأولى لا يكون
المؤلف قد حقق الشروط الشكلية formal التي تتحكم في فن المسرح . وعندئذ
مهما تكن رسالة خيرة فإنه يجب على عدم الثقة بها . بسبب استعمال
الأداة التي أراها بها . وفي الحالة الثانية يدل على أن فاسفه في الحياة فلسفة
حاطة . وتكون النتيجة أن صحه يذهب هاء . فابست مسرحيته حاطة لأنها
تتضمن على حديث أخلاقي بل لأنها تشمل على حديث أخلاقي ضعيف ،
لا منطقي . مصل . وتزداد قيمة الحكمة المسرحية الصانع إذا هي اشتملت
على فلسفة أخلاقية عميقة ^(٣) .

(١) سونيت sonnet هي القصيدة الأربعة عشرية .

(٢) Carritt ; p. 216.

Trystan Edwards The Things Which Are Seen; A Philos. (٣)

of B., p. 267.

ولكن العرب — فيما هو شائع متداول — لم يعرفوا فن المسرحية .
فهل معنى ذلك أنهم لن يهتموا في تقديم بالموضوع أو المحتوى ، أو يقيموا
تقديم على أساس المنفعة أو التعليم أو الأخلاق ؟ ولا نريد أن نتعجل الجواب
قل أن نستعرض الصور المختلفة التي تصادفنا في أحكامهم النقدية في الباب
الثاني من البحث : فعدنذ سيبتضح لنا مدى احتفالهم بهذه المسألة .

ونضيف الآن إلى تلك الأسس الثلاثة ما نسميه :

(٤) الأساس التاريخي :

وكل حكم حمائي هو في الواقع حكم تاريخي ، وهو بصير تاريخياً بمجرد
أن يصدر عن صاحبه . وما دام كل حكم تاريخي مطلقاً وسدياً على السواء (١)
كما يقول كروتشه كاتب مقال Aesthetics في دائرة المعارف ابريضية . فإن
نسبته تزداد وضوحاً كلما بعدنا عن موضوع الحكم ، وعدنذ ينسرح صم
الأحكام الشخصية . منثراً بالعاطفة التي يكاد يشعر بها كل الناس وهي حب
الماضي . وليست محاولات الوقوف بجانب القديم وتفضيله على الجديد
نتيجة لهذه العاطفة ، ذلك أن الناس يعرفون الماضي — عادة — أكثر من
معرفةهم الحاضر . وفصل السائق تدعو إلى الاعتراف به مشاعر البهوة
الباردة التي يكاد يشترك فيها جميع الأنساء أو بعبارة أخرى جميع الناس . حين
يحكم البعض بأن امرأ القيس أشعر الشعراء . فإن ذلك الحكم يصبح تاريخياً ،
ويعد — بالنال — نسبياً ، عندما لا يصب على حقيقة موضوعية هي شاعرية
امرئ القيس (التي يحتمل الاختلاف في مقدارها) بقدر ما يصب على شعور
الشخص نفسه إزاء تلك الشخصية التاريخية التي أكسبها قدمها في السرح هالة
ووصاة . وليست مشكلات القديم والحديث التي ماتفك تبرر من وقت لآخر
إلا نتيجة لشعور العقوو والسكر للتاريخ وما يحسس في جعبته من أحكام
تتقاهما الخيف عن السلف . ويمس الحديث — حين يكون معدلاً — إلى

Encyc. Brit.; vol I, p. 269. (١)

التعديين في الحكم التاريخي بما يتضح فيه نسبة هذا الحكم فيقول : إن امرأ لقيس
أشعر الناس في زمانه لا في زماننا . ومن ثم ولادة والوصاء التي اكتسبتها
شخصية الشاعر من قبل إن دلت على حقيقة موضوعية (هي مقدرة الشاعر
الفائقة) فإن هذه الحقيقة لا تثبت للحكم في هذا الزمن . لأن هناك قدرات
أخرى يمكن أن تفوق قدرته .

وعلى ضوء هذا المعنى للأساس التاريخي نستطيع أن نفسر — فيما
بعد — ظاهرة تفضيل بعض النقاد الشعر "قديم على الحديث رغم أفضلية
الحديث . وهي ملاحظة تنبئ إليها ابن قتيبة في "شعر والشعراء" ، وعارضها .
ومرد ذلك — في الواقع — إلى الحاسة التاريخية ، أو ما سمى شعور النوه .
وتحت هذا الشعور يدخل التحيز كما يبحث الناظر الشخصيات لمهوية
وأحكامها . ولبحسب أحسن الشعراء لأن شخصية قوية لي بها صلة وثيقة
— فكرية أو شخصية — قد رأت ذلك . وبشار أسخف الشعراء لأن
شخصية من نفس النوع رأب فيه ذلك . ويضج حكمي على الشاعر من خلال
الشخصيتين اللتين تأثرت بهما معتمداً على الحكم "تقريرى الذى صدره .

على أن الحكم لبقدي لتاريخي في اواقع يد على اكتساب الناقد — كما
بين كروثشة^(١) ، وإلى حد ما كاريث^(٢) — ثلاث صلات تعتمد كل منها على
سابقها وإن كانت لا تسبقها ما بعدها عند غير "ناقد" تاريخي . وأولها أن
يكون الناقد قد حصل من "ثقافة التاريخية ما يحصله "العلماء الذين قد لا يصحب
تحصيلهم أى شعور أو تنوق أو مقدرة على فهم العمل الفني . وثانيها أن
يكون له ذلك الدوق وذلك القلب المتفتح والشعور المتسرب على تلبى الأشياء
وفهمها . وقد يجمع العالم بين هذين الوصفين ولكنه لا يكون قادراً على

Croce : Aesthetic, p. 131. (١)

Carritt : An Introduction to Aesthetics (Hutchinson's (٢)

University Library, London), p. 74.

كتابة صفحة واحدة في التاريخ الأدبي والفني . ولكن المؤرخ الكامل هو
الذي يجمع إلى التحصيل والذوق موهبة الفهم والتصوير .

ومهما تكن قوة هذا الحكم التاريخي فإنه لن يخلو - في رأي من التأثير
بالمؤثرات الشخصية ؛ فالدكتور طه حسين حين يسحب بشار أفان ذلك ليس
معناه أن بشارا في الحقيقة سحيف الشعر ، وإن كنت لا تملك إلا أن تجده -
بعد أن تقرأ ما كتبه عنه في حديث الأوهام ، - سحيقا . وليس شعر
الشاعر - إذا بحث - هو سبب السخف أو السبب الأول . ولكن
العوامل الشخصية المحيطة ، لاقد هي التي جعلته يتبين فيه هذا السخف . وهي
التي جعلته يعجب بآبي العلاء ويحبه ويفضله على بشار . فهو إعجاب أو تقوى
شخصي يصدر أحكاما شخصية أساسها الحب أو الكراهية .

ومن جهة أخرى نجد القديم بصفة عامة وقد نسجت الأيام حوله هالة
وأشاعت الأسطورة عنه حورا يستهوى نفوس . فامرؤ القيس وعمر بن
أبي ربيعة وأبو نواس مثلا شخصيات أدبية مخبية إلى جميع النفوس أو الكثرة
منها . ولكن نستطيع أن نقول في اطعمشان إنه ليس شعر هؤلاء الشعراء
وحده هو الذي جعل لهم هذا الحب في نفوس ، وإنما هناك علاقات خاصة
لهذه الشخصيات تكون حروا أسطوريا من التاريخ هو الذي قربها من النفوس
قبل أن يهرسها إنشاحها لشعري .

وتخلص من ذلك إلى أن الحكم التاريخي لا يتأثر بالعمل الفني مباشرة
وبما شأركذلك من عوامل خارجية . وقد عبر عن ذلك كاريت حين درس
موقفه من العمارة الإغريقية ، فبين أنه كان يجد متعة كبيرة في هذه العمارة ،
ولكن لفضله في ذلك - فيما يعتقد - يرجع جزئيا ، إلى ما لها من
ارتباطات أدبية وتاريخية^(١) .

وهكذا نجد الحكم على العمل الفني على أساس سمعته ، التاريخية - إذا

(١) Carrut An Introduction to Aesthetics, p. 97

أمكن هذا التعبير — حكما شخصيا تترك فيه عوامل خارجية خاصة بالقد
أحيانا وبلاثر ذاته أحيانا أخرى . ولو فحشنا قدرأ من أحكامنا النقدية على
الآثار الفنية القديمة لوجدنا تغيبها متأثرة إلى حد بعيد بهذا الأساس .

هذا حين تنصب الأحكام على الآثار لفنية افديعة . وهي حين تنصب
على الآثار المعاصرة نجد أساسا آخر هو الأساس الإجتماعي :

الأساس الاجتماعي :

تحدث أرسطو قديما عن المحاكاة ، في الفن وأولاهاعية خاصة وجعلها
مهمة الفن احمين . كما جعل موضوع هذه المحاكاة هو العلم لا الخاص . ووضع
المقياس الذي يختبر به صدق المحاكاة الشعرية فجعله في المتعة السائمة التي يقدمها
العمل إلى المجتمع لا لمجرد المتعة التي يحس بها الفنان في عملية الإبداع (١) .
ومن ثم يكون للفن مهمة حيوية بالنسبة للمجتمع الذي يظهر فيه هي هذه
المتعة . والصلة بينهما صلة وثيقة لا يمكن تجاهلها . فلا يمكن أن يشاقق فردى
تعدم الصلة بينه وبين المجتمع وتكون له قيمة أو يجد إقبالا ويصير عموا
وتظورا . ولكن المبحث الاجتماعي في الاستطيقا لم يأخذ شكلا بارزا إلا في
القرن الماضي (٢) حتى إننا نجد بعض لقاءات الفرسيين بعد الاهتمام به المرحلة
الثالثة من تاريخ الاستطيقا . والمرحلة الأولى هي استطيقا المك (أفلاطون) .
والثانية استطيقا الادراك الحسى (كانت) . والمرحلة الثالثة هي استطيقا

Courthope : Life in Poetry Law in Taste, p. 193, (١)

وهو يلخص النقد الأرسطى في هذه المبادئ الثلاثة رئيسية .

(٢) درس الجاناب الاجتماعي من المشكلة الفنية عند رمن جيد . (راجع : Rey : A :

Leçons de Philosophie ، ج ١ ص ٣٦) . ولا يعرف من عرّس هذا الموضوع
في امرية عرضا علميا أصابه من اوصاف ودراسات . من غير سوى لأستاذ مصطفى سوب
في رسالته : الأسس النفسية للانداع الفني في شعره : من منشورات دار المعارف ، ١٩٥١ .
دار المعارف ١٩٥١ .

« المشاركة الوجدانية الاجتماعية Social Sympathy ، وبعد جويو مثلاً لهذه المرحلة ^(١) .

والواقع أن هذا الاتجاه ليس إلا عوداً للنظرية القديمة التي تصدعت على أيدي المدرسة التطورية الانجليزية . مدرسة أسبسر وأتباعه . هذه المدرسة التي فسرت الفن تفسيراً فسيولوجياً وردته إلى نوع من النشاط أشبه ما يكون باللعب . فكانت مهمة المدرسة الاجتماعية هي بيان الوظيفة التي يقوم بها الفن في المجتمع وصيغها بطابع الجديدة ^(٢) . فالنفس وظيفة للبيئة الاجتماعية ، وهي وظيفة لها أهميتها الكبرى في المحافظة على هذه البيئة وتطورها ^(٣) . وكل ما يجب على الفن هو تنمية المشاركة الوجدانية الاجتماعية ^(٤) .

وإذا كانت النظرية التطورية قد أفاضت الفرصة من بعض الوجوه لمذهب « الفن للفن » ، فإن الاتجاه الاجتماعي يؤكد أن تكون للفن غاية : فاشعر وأبحث وأصوّر والموسيقى والمنصص والتاريخ والملهاة والمأساة ليس لها جميعاً عند برودون Proudhon — من ممثلي المدرسة الاجتماعية — هدف سوى الخش على المفصلة والدعوة إلى تحب الرذيلة ^(٥) .

ومن ذلك ينصح لنا أن النظرية الاجتماعية تحتضن أساس المنفعة والاساس تعبى والاساس الأخلاقي جميعاً . وهي نظرية أوسع ترتبط بين الفن والحياة في شتى مظاهرها . ويتبع ذلك بطبيعة الحال أن يتسع مفهوم الخيال . وقد عبر جويو عن ذلك حين قال : « يجب أن نقول لعباد الخيال ما فعله ديدرو ولا دين كصيفة : وسعوا إهكم » ^(٦) .

(١) Croce : Aesthetic, p. 399.

(٢) «ظهر مذهب جويو المدرسة التطورية وعصره لوجه النظر الاجتماعية في كتابه :

Les Problèmes de l'Esthétique Contemporaine.

Rey (A.) : Leçons de Philosophie, I, p. 361.

(٣) Croce : op. cit., p. 399.

(٤) Ibid. p. 399.

(٥) جويو : مسائل فلسفة الفن معاصره ، ترجمة سامي دروي ، ص ٦٦ .

ولكن هل يتقدم علم الاجتماع بدراسة شامه لفن . أو بعبارة أخرى هل الربط بين الفن والمجتمع يحل مشكلة الفن كلها ؟ وطبعي أنه وقد اعتمد على الأسس الفعية بصفة عامة لا يمكن أن يحل المشكلة كلها . فهو يدرس الفن كلها لا حرنياً . لأن للفن عابدين : أن يثير أولاً وقبل كل شيء إحساسات ممتعة (باللون والصوت وغيرهما . . .) وهو بهذا المعنى يحدد نفسه بين يدي قوانين عليية لا يمكن مخالفتها من "ساحية" علمية . وهي تربط الاستطيقا علم الطبيعة *physics* (علم الضوء . علم الصوت الخ . .) وبالرياضة والسيولوجيا والسيكولوجيا . فالواقع أن النحت يعتمد بخاصة على التشرح والسيولوجيا . وعلم الضوء ، وتعتمد العمارة على الضوء . (النسبة الذهبية الخ . .) ، وتعتمد الموسيقى على السيولوجيا وعم للصوت . ويعتمد "شعر على علم" العروض الذي ترجع قوانينه العامة إلى علم الصوت والسيولوجيا . والمهمة الأساسية للفن هي إنتاج طواهر الاستدلال النفسى *psychological induction* ، التي تنقل إلى الرأس أفكاراً ومشاعر هي في طبيعتها عالية في التعقيد (المشاركة الوجدانية لشحوص المصوره ، الاهتمام ، شفقة ، العصب . . الخ) . وبعبارة موحدة كل المشاعر الاجتماعية التي يتألف منها التعبير عن الحياة . ومن ثم اشتق الاتجاهان المعروفان في الفن : الأول يمين إلى الانسجام والإيقاع وكل ما يمتع الأذن والعين . والآخر يمين إلى المزج بين الحياة وميدان الفن^(١) . وإذا لمحصداً ذلك بعبارة موحدة انتهى اليسا أن الاتجاه الاجتماعي يفسر على أساس من اعتبار المحتوى الفنى ، في حين بطل اعتبار الشكل (كل ما يمتع الأذن والعين) أساساً لاتجاه آخر مخالف كل المخالفة . وحين ينتقل ذلك إلى ميدان الحكم النقدي يكون من الطبيعى أن نجد الحكم الاجتماعي يرفض كل الأعمال الفنية التي لها صبغة الفردية . أى التي لا يمكن أن تنشأ بينها وبين أفراد المجتمع أى علاقة . وبعض الآخذين

Croce : op. cit. p. 400. (١)

بهذا الاتجاه الاجتماعي يطلقون على هذا الفن — تهنياً له — «فن الإنسان المتبربر quaternary» ، فن ساكن الكهوف،^(١) . والفن إذن ظاهرة اجتماعية من الطراز الأول . والعمل الفني الناجح هو الذي يقدم إلى المجتمع شيئاً يتفاعل معه وبفئده . وطبيعي أن هذا التفاعل يكون في أقوى صورته حين يكون العمل الفني مصوراً ومسيراً للاتجاه العام وروح العصر السائدة في بيئة من البيئات . وفي هذه الحالة تكون ظروف هذه البيئة عاملاً قوياً في ذبوع شهرة العمل الفني لا شئ إلا لأنه وليده هذه الظروف . وقد عبر عن ذلك شوكنج وقد درس في كتابه العوامل المختلفة التي تحدد شهرة الأعمال الفنية حيث يقول : « أحياناً تذبوع شهرة العمل الأدبي في نطاق واسع على أمواج حركة أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية من الممكن أن يصير العمل — إلى حد ما — رمزاً لها »^(٢) .

وهكذا يتحدد موقف المجتمع من الأعمال الفنية . ويقبل منها ما يتفاعل ورغباته ، ويرفض منها ما يفصل بينه وبين الحياة . وهذه الرغبات في إعادة مردها إلى المسائل السياسية والاقتصادية والأخلاقية ، وكل الطواهر الاجتماعية المشتركة . وفي هذه الحالة يأخذ العمل الفني قيمته من الخارج ، فتحدد هذه القيمة بمدى ملاءمته لظروف الحياة .

فالأساس الاجتماعي إذن يربط بين العمل الفني وظروف الحياة القائمة . وفي خلال هذا الربط تتحدد القيمة . ونذكر هنا أن هذا الأساس كان من الأسس التي بنيت عليها حركات التجديد والهضات الأدبية . ويكفي أن نذكر حركة كاترين دي فيفون Catherine de Vivon (وشهرتها مدام دي راموييه

Max Nordau : Social Function of Art, 2nd ed., Turin, (١)

quoted by Croce : Aesthetic. p. 401.

Laven L. Schucking : The Sociology of Lit. Taste. (ed. (٢)

(Karl Mannheim, Kegan Paul . . . , London 1944, trans. E. W. Dicks), p. 36.

Mme de Rambouillet) في مستهل القرن السابع عشر . كانت حركة مدام دي رامبوييه اجتماعية قبل أن تكون أدبية ، وكانت حلقها التي كانت تعقد ، في بيتها وتضم ماليرب وبليزاك وفوجلاس وشابلان ، تجمع المثقفين والأدباء من الناس الذين هينوا لاعتبار الأدب — دون تحيز ولا تشدد — محاكاة للحياة Imitation of Life ، وأن يقوده على أساس من تجربتهم الخاصة وذوقهم الخاص^(١) . ولكن لا ننسى الصبغة الاجتماعية التي تكون أحكامهم النقدية .

وحيث ترك الأساس الاجتماعي الذي يعتمد على صلة الأثر الفني بالخارج ، يكون أمامنا ذلك الأساس الآخر الذي يقوم على صلة العمل الفني بالداخل ، أي داخل النفس البشرية وهو الأساس النفسي .

الأساس النفسي :

فإذا كان الأساس الاجتماعي يهتم بنفسية المجتمع العامة فإن الأساس النفسي هو يهتم بنفسية "فرد" . فالأفراد هم أهم موضوع الدرس . والقصة في أبسط صورها تنخص في أن حالة متلقى العمل الفني النفسية تؤثر في إقباله أو نفوره من هذا العمل ، وتحدد ما إلى حكمه عليه إذا هو انتقل من مجرد مرحلة استلقى والمتذوق إلى مرحلة التقدير والتقدير — باحتمال أو انقياس . وتبدو القصة بهذه الصورة البسيطة مقبولة : إذا نحن سائرنا القول بأن الحكم الاحتمالي حكم ذاتي ، وأنه صدى لمشاعرنا الخاصة . أو صدى للشعور الذي أودعه الفنان عمله الفني . أو نتيجة للعلاقة بين مشاعرنا الخاصة وشعوره .

قد قدم علم النفس مساعدات كبيرة في فهم العوامل المؤثرة في الحكم الاحتمالي تقوم على التقسيم والتصنيف مما ستعرض له الآن . على أن نقول

Laurence Bisson : A Short History of French Literature (١)

(Pelican Books), pp. 57—8.

قيمة الدراسات النفسية في ميدان الفن موضوع خلاف بين المعاصرين :
 فالبعض ^(١) يتبنى نتائج التحليل "لنفسى ليلقى منها الأضواء على العمل الفني
 ليفهمه ويفهمه معه من خلال هذه الأضواء . ومهمته في هذه الحالة من
 حيث هو ناقد تنحصر في تفسيره للعمل الفني ^(٢) . ولكن الآخرين يقفون
 من علم النفس موقفاً عدائياً . ومما النفس عديم لم يصفوا شيئاً له قيمة
 حقيقية في ميدان الاستيعاف ^(٣) . وفهم الوسائط التي يستخدمها الفنان ليس
 هو فهم الأثر الذي يحدثه منها ^(٤) . ويتضح هذا الموقف العدائى أقوى
 ما يتضح عند إيراييل درويش تقول : يبدو لي أن أى تناول للشعر عن طريق
 علم النفس ومنه الملاحظة الأولى . فعمل النفس يستطيع أن يقدم الكثير
 فيما يختص بالقوى اللاواعية التي تعمل خلف مفهوم الفن . ولكن له حدوده
 التي تجعل منه أداة نادرة غاية في الصعوبة . فهو لا يستطيع أن يفسر العمل
 الفني ذاته . ولا يستطيع أن يميز بين الخبث والردى ^(٥) . وربما كانت طريقتها على
 صواب . لأن "فهم النفس الذى يقوم على أساس من علم النفس يؤدي
 مهمته على أحسن وجه في تفسيره فقط الأثر على ، سواء أكان هذا الأثر
 جيداً أم رديئاً . وعدد من هناك تلك الخطوة الأساسية في لقد وهى
 خطوة القويمة .

وليس ، ليس من علم النفس في فهم الأساس النفسية في الحكم الخلقى .
 فهو يتطوى على محاولات مفيدة في هذا الميدان . وإذا كان إهتمامه في هذا

(١) نوبل . ذكرت في هذا الانجاء هو كتاب : Sex, Symbolism and

Psychology in Literature مؤلفه روبرت Basler . وهو في هذا الكتاب يعرض

نتائج علم النفس على محاولات تفسيرها في دراسته نفس الأثر على الأدب .

(٢) راجع كتاب "الفن والادب" مجلة ثقافتنا ، الأعداد ٧٠١ ، ٧٠٢ ، ٧٠٣ ،

٧٠٥ ، ٧٠٦

Encyc. Brit. : vol 1, p 271. (٣)

I ascelles Abercrombie : A Plea for the Liberty of Inter- (٤)

preting, (Annual Shakespeare Lecture of the British Academy, 1930) p 5.

E. Drew : T.S. Eliot : The Design of his Poetry, (London, (٥)

1950), p. 15 introd.

البحث بدراسة الأسس التي تقوم عليها الأحكام احمالية لا بهذه الأحكام ذاتها . كانت هذه المحاولات بالنسبة لموقفنا غاية في الأهمية .

وقد انتهى بحث الأساس النفسي إلى تصنيف "ناس" بحسب موقفهم من العمل الفني . وقد عرض سيرل بيرت صورة مبسطة وواضحة لهذا التصنيف . وكان هذا التصنيف نتيجة للتجارب . ويشير بيرت إلى أن طريقة الممارسة هي التي اتحت أساساً لهذه التجارب التي بدأها به Bulough في معمل عم نفس بكمبردج ، وهي عرض شيتين . وطبقت تصنيفين بينهما مع ذكر الأسباب^(١) . ومن هذه الأصناف ذلك "نصف الربحي" وهو الذي يحكم على الأشياء لا بما هي ولكن بما تثيره في نفسه من ذكريات ، فهو لا يحب اللون الأحمر مثلاً لأنه يذكره بدم^(٢) ... وكثير من نجاح الفنان يعتمد على مهارته في إثارة روابط في عقول الآخرين^(٣) . والواقع أن فشنر Fechner قد حول - وهو بسبيل "الكشف عن تقواين احمالية وتحديدتها - أن يحل مشكلة المحتوى أو ارتباطات "associations" الألوان المفردة . ولكنه اعتمد اعتماداً كلياً تقريباً على الألوان في طبيعة^(٤) ، وهو ينتقد يورنكيت كلام الترابطيين حيث يقول : رغم أنه قد يبدو من الصحيح أساساً نرط شعورنا باللون الأحمر بصور الدم والنار ، أو شعورنا باللون الأزرق بصورة السماء فإن لدى شكوكاً قوية فيما إذا كان ينبغي أن يدرس ارتباطها حقاً بوصفه ارتباطاً أساسياً . فيجب أن يفهم بوضوح أنه في أي رُحرف يعتمد اعتماداً

(١) Cyril Burt: How the Mind Works (George Allen & Unwin Ltd., London, 3rd impr. 2nd ed.)

وكذلك دلتين C.W. Valentine في كتابه "An Introduction to Experimental Psychology" (London, University Tutorial Press, 2nd ed., 1936.)

س ٢٠٠ : فهو بصور لنا كذلك أنواع الأحكام احمالية بحسب أنواع الناس كما انتهت إليه التعاريف ، وهي نفس الأنواع التي يصورها بيرت .

Ibid ; p. 280. (٢)

Ibid ; p. 282. (٣)

Bosanquet: History of Aesthetics, p. 385. (٤)

كلياً على صور البسات فإن هناك ما يدخل في الاعتبار سوى ارتباط الألوان على هذا النحو ولست أقول إنه ينبغي أن يؤخذ إذا صور البسات في زخرف بأوراق حمراء وزهور حمراء ، ولكن الألوان ، حتى ألوان البسات تستخدم استخداماً حراً للأغراض الزخرفية . وليس لدينا أقل شعور بالكرهية لصورة بسات طس تضليلاً كلياً بطلال حمراء . إن اختلافاً طفيفاً في الضل وفي الدرجة يطرح التباين هائلاً . فلون السار المستعرة ليس فيه ما يذكر ما بالدم القاني . ولست أعتقد أن بيت منزل قد لون باللون الأخضر لأوراق الربيع المبكر . يمكن أن يكون له أي نوع من الارتباط بجمال الربيع (١) . ومن دث تنضح محاولة بوزنكت في هدم فكرة الترابط حتى في الألوان المفردة .

ونحن — من جانبا — نلاحظ أن الترابطيين حين يربطون بين الألوان مثلاً وحالات النفسية خاصة فإنهم لا يربطون بذلك بين الأسس الموضوعية خيال احين في الصورة . وإنما هم يربطون بين أجزاء من الموضوع ونفسيتها ، ذلك أن اللون الأحمر في ذاته ليس أساساً خيال الصورة وإنما الأساس هو توزيع اللون وتسيقه على اللوحة والأساس احمالي الموضوعي هو في هذا التفسير لا في اخره ذاتها . ذلك أن ايمان قد يفتن في هذا التوزيع فيصبح عماء واشلاً أو فييحاً بعض النظر عن أن الأحمر في ذاته محبب أو غير محبب إلى بعض النفوس .

وإذا كان من الممكن أن أربط أنا بين اللون الأحمر والدم فقد يربط غيري بينه وبين الوردية . وعندئذ ما أنفر منه أنا يكون محبباً إلى غيري . وهذا معناه — بحسب فهمنا السابق لمشكلة الذاتية والموضوعية — أساساً ، في حسنا وكرهيتنا هذه ، لا تكلم عن الشيء ذاته . لأن الشيء لا يمكن أن يجمع حقيقتين متناقضتين ، وإنما شكك عن أنفسنا . عن ذاتنا الخاصة .

Bosanquet : op. cit., p. 385. (١)

وحيث يربط الفرد بين اللون الأحمر والدم فإنه يربط بين الصورة الثانية ، للون وبين الدم . أى أنه يربط بين محتوى اللون وشئ آخر سبق أن فهمه أو أدركه .

هذا لون من التفكير في مشكلة التراط . وواضح منه أنه لا يتناول حمال الأشياء . وكل ما يمكن أن يكون فيه من صدق — كما سبق أن أشار . ت . استانس — هو أنه يفترض أن في بعض الأشياء قدرة على أن تحدث نتجاً أو روات — أو تجمعنا بعضها — بينها وبين أشياء أخرى . فهو أدن ربط بين شيئين خارجيين من خلال دوا .

وبصل الاتجاه الفنى والتراخي انصرف إلى مرحلة أو صوح في تعريف نودور ليس Lipps ومدرسته . فقد ليس ، ويرفض طائفة من النظريات الاستطبيقية مثل : (ا) نظرية اللعب ، (ب) نظرية المعة ، (ج) نظرية الأمن من حيث هو معرفة بالحياة الواقعية وإن لم تكن متعة ، (و) نظرية العاطفة والإثارة العاطفية ، (هـ) نظرية "توفيق بين المذاهب المتعارضة sympathetism ويذهب إلى أن الخيال الفنى تعاطفى sympathetic . ويقول : إن موضوع المشاركة الوجدانية^(١) هو ذاتنا في صورة موضوعية ، تنقل إلى الآخرين ومن ثم تكشف فيهم . نحن نشعر بأنفسنا في الآخرين ونشعر بالآخرين في أنفسنا . نحن نشعر بأنفسنا في الآخرين أو عن طريقهم سعداء . أحراراً ، عظماء ، سلام ، أو عكس ذلك جميعه . فشعور المشاركة الوجدانية الخيالى ليس مجرد طريقة لمتعة أخمية ، وإنما هو هذه المتعة ذاتها . وكل متعة حماية تقوم — بحسب آخر تحليل — كالأ وحزنا ، على أساس من المشاركة الوجدانية^(٢) .

Eympathy. (١)

Croce : Aesthetic. p. 407. (٢)

هذا نوع آخر من الترابط . وهو يحدث بين الأشياء وبين دواتنا مباشرة . ومعنى ذلك أننا نشترك وجدانيا مع الشيء . فيصبح شعورنا شعوره . وبعض الناس يعتبر الشيء الجميل ما ساعد على هذه المشاركة وتختلف المشاركة وجدانية عن الاتحاد الفنى Empathy ،^(١) وإن كانا آخر الأمر يصوران نوعاً واحداً من الترابط . فالفرق بين المشاركة والاتحاد هو أننا في الاتحاد نحس بعوضنا في الصورة أو الموضوع ، في حين أننا في المشاركة نحس بها مع *with* ،^(٢) إنها نفسى التي أشعر بها موفورة النشاط ، حرة أو موهنة ، عدم ما تؤمن الشيء الجميل تأملاً حمائياً . وأنا بهذا لا أشعر بنفسى مصه بالشيء أو مواجته له ولكنى أشعر بها فيه أى أشعر بنفسى في الشيء المتأمل وفيه فقط . وكذلك يكون شعور الرضا الجمالى ، فهو شعور بالرضا عن شيء هو مع ذلك . وبقدر ما هو موضوع لشعور الرضا ، ليس شيئاً وكسبه نفسى ؛ أو هو شعور بالرضا عن نفسى مع ذلك ، وبقدر ما يستمتع بها حمائياً . ليست هى نفسى ولكنى بالشيء موضوعى . وهذا هو المقصود بالاتحاد : أن التمييز بين النفس والموضوع يختفى . أو أنه لا يقوم .^(٣)

هذا النوع من الترابط - كسابقه - يقوم على أساس ذاتي ، لأننى حين أحكم على الموضوع فإنى في الواقع أحكم على حائى النفسية حين ظهرت فى الشيء . في شكل موضوعى . والنوع الشخصى *character type* من الناس وهم الذين شخصون الأشياء . أى بصورتها أشخاصاً . يمثلون حد بعيد هذا النوع من الترابط . سواء بالمشاركة أو بالاتحاد . ولا يربط عندهم سمى من مع وكأنه يصحك منك . وهذا الأصغر عدوانى *expressive* ، وشجرة الصفصاف عروس^(٤) . الخ .

Empathy. (١)

Burt, op. cit., p. 286. (٢)

Theodor Lipps "Empathy". Inward Imitation, and (٣)

Sense Feelings, quoted by Carritt: Philos. of B., p. 253.

Burt; op. cit., p. 285. (٤)

والدين قالوا إن أحمال ذاتي — كما سبق رأينا — كان تصويهم للسألة على هذا النحو . وهو أننا نحن الذين بعض الأشياء معانيها وقيمها ، والخيال — كما يقول رسكن — مغنطاً في حياته الخاصة ، يضع إيماءة في السحب ومرحاً في الأمواج وأصواتاً في الصخور ، ^(١) ويقول ما يرون : « أليست الخيال والأمواج والسموات جزءاً مني ومن رحي كما أن جزء منها ومن أرواحها؟ » ^(٢) وعني ذلك فن الحكم إحمل الذي مرجعه إلى مشاركتها الوجدانية أو اتحادها الفني مع الأثر لا يعد حكماً موضوعياً وإنما هو حكم ذاتي . والمثيرات الذاتية للمشاركة الوجدانية تقع خارج ميدان أحمال الموضوع الذي يصدق عند كل الناس في كل زمان ، ^(٣) .

وخلاصة هذا أن نظرية التراط النفس في أي صورة من صورها تفسر لنا الجانب الذاتي والفردى في الحكم إحمالاً . ولا شك أن قدراً كبيراً من النقد الأدبي يقوم على هذا الأسس . ومع ذلك — أو من أجل ذلك — فإن هذا النقد لا يعد نقداً جمالياً بالمعنى الدقيق ، لأنه لا يصب على الشيء الذي هو موضوع الحكم قدر ما يصور حالة الناقد الخاصة .

ولا تنتهي مهمة علم النفس عند هذا الحد بل ربما كان هناك من الدراسات النفسية ما لا يقل عن دراسات التراطيين . ولعل أشير هنا إلى نصيب فرويد في هذا الميدان ، حيث يجعل الغريزة الجنسية عاملاً مسبباً للشاط والمذوق الفني ، فالسلوك الفني بعامته مرتبط عمده بالجنس وهذه العملية لا يعبر عنها في صورتها الطبيعية ولكن من حيث هي نوع من التسمي ، فهي تثير زى يقبله المجتمع . فغرام الفنان يزسم أبواب الكسنة هو تعبير عن الجنس المعنى . لأن الأبواب ترمز إلى الجنس اللطيف . ولكن كيف عرف فرويد أن لها

Burt: op. cit. p., 285 (١)

Carritt: Philosophies of Beauty, p. 139. (٢)

Carritt: op. cit., p. 157. (٣)

مثل هذه القدرة الرمزية ؟ يقول فرويد إن قواعداً رمزية قد وصفت نتيجة
للتحليل النفسي لآلاف الحالات، والقول بأن رموز فرويد لها معنى عام لغوي مطلق
فليس هناك برهان على أن كل باحث فني له أصل جنسي . هناك مواضع
طبيعة الخلد يكون الباحث الجنسي واضحاً فيها ، ولكن حتى في هذه الحالة
فإن ، خمس يكون واحداً من بين كثير من العوامل المختلفة المتشابهة (١) .

والمدرسة التطورية بدورها ، تأخذ مبدأ اللعب في الفن . وهي إذ تصنع
ذلك إنما ترد الفن إلى نوع من النشاط نستشعر فيه الأعضاء لو ما من المتعة
وإذا كانت الحصارات والمدنيات قد وفرت كثير آ من نشاط هذه الأعضاء .
الذي كانت تبدله في كدهاها الغريزي فقد راحت تنفس بحر حاسنك العناصر
من طقتها . وقد وجدت هذا المخرج في الفن . فاللذة التي تعدها في الأصوات
أو الألوان ليست إلا نوعاً من العبث تقوم به عضلات الأذن أو العين دون
أن يفيد من عندها شيئاً . وقد استمد جرات أل من هذه الفكرة الأساسية
نظرية في الفن عرصها في كتابه فلسفة الفن "فسيولوجية ، وحاول في الوقت
نفسه أن يعدل نظور حواس الخيالية - ولا سيما حاسة اللون - الاصطناع
الجنسي الذي تلعب فيه اللذة الخيالية دوراً كبيراً (٢) .

ومعنى ذلك أننا نتأثر فسيولوجياً بالأشياء ونحسك عنها نتيجة لهذا
التأثر (٣) . ويمثل هذا النوع الذي يسميه بيرت النوع الفسيولوجي أو الداني
physiologic or subjective type . ونكون أحكامهم على هذا النحو :
ما أدق الأحمر القرمزي . من الأحمر مريح ومهدى . والأصفر يبهت

(١) Fransworth, P. R. Psychology of Aesthetics. (The Encyc. (١)
of Psych; Philosophical Library, New York 1946), pp. 13-4.

(٢) حوسنة من اللغة من المصير ، ترجمة بدور ، ص ٢٠ هـ من ٩ .

(٣) يرى برت أن العمل الفني إنما من حيث هو نوع من طريقة ما التور حسان فيحدث

من سمي به "pleasing languor" . راجع : Carritt في كتابه :

"An Introduction to Aesthetics" ، ص ٧٨ .

العين^(١) . . الخ والمتأثر في هذه الحالة هو حواسنا . ودراسة أحكامنا الحالية تشهد أننا نعتمد في كثير من الحالات على الأوصاف الحسية التي تصور بها موقفاً ، فإن تصف الشيء بأنه جميل فهذا وصف سطحي ، أما إذا أردت أن تعبر عما ينفذ إلى أعماقنا ويهز كيافتنا بأسره كان عليك أن تبحث عن ألفاظ أبعد عن هذا البرود وهذه الموصوعية . فقولك عن صوت إنه جميل أقل تأثيراً في النفس من قولك إنه عذب أو حلو أو ملتهب ، الخ . وقل من الكلمات ما يستعمله الشعراء أكثر من استعمالهم للنعوت الآتية : غض ، طرى ، رطيب ، نضير ، عطر ، عبق ، متلط ، خفيف ، ناعم ، الخ . وهي نعوت مستمدة من إحساسات اللمس والدوق والشم^(٢) .

وكثير من الألفاظ التي تتداولها لها هذه الصفة . وتقوم بهذه المهمة . وهي كلها وليدة تأثراتنا الفسيولوجية والحسية . ولكن ينبغي أن نكون هنا على شيء من الحذر . لأننا نكاد نأثر جميعاً فسيولوجياً وحسباً تأثراً واحداً (ما لم يكن هناك خلل في تكويننا وحواسنا ، فهذه الحالات لا تدح في الاعتبار) ؛ وإحساسنا بحرارة النار وتأثرنا بها قد يختلف . وإن كان اختلافاً طفيفاً . في الدرجة لافي النوع . وحين نقول إن في هذا الشعر حرارة فإن المسألة في الواقع لا تكون مسألة مجال كما يتصور البلاغيون ، وإنما هي أبعد من ذلك . إنها محاولة للحكم بحال هذا الشعر . ولكن إذا كان الجاهل شيئاً يفهمه كل ما فهمنا خاصاً وبطريقته الخاصة فقد أصبح من اللازم أن نستعمل كلمة الحرارة بدلاً من كلمة اجمال ؛ ذلك أن الحرارة ليس هناك محال كبير للتفاوت في إدراكها بيننا . ومن ثم كانت الألفاظ الحسية كثيرة الشيوخ في الأعمال الفنية وفي الأحكام النقدية على السواء ؛ لأنها تقرب المفاهيم

(١) Burt : op. cit., p. 283.

(٢) جويوت : المرجع السابق ص ٦٣ . وفي هامش ١ من نفس الصفحة قرأ : . . أراد هو حواسنا . . .
يعبر عن بيت من شعره : ما أحلاه . . .

ووجهات النظر . والتحذير الذى لا بد من الالتفات إليه هنا هو أننا حين
نلجأ إلى الألفاظ الحسية في أحكامنا فنقول إن هذا اللون دق ، وذلك التمثال
بارد ، وتلك القصيدة ما أحلاها — فإما نفر إليها لا لأنها تعبر عن صفات
تشارك في تكوين اللون والتمثال والقصيدة ، ولكن لأن دلالتها في نفوسنا
قريبة ومفهومة . فإذا لم تكن هذه الألفاظ تعبر عن صفات في الأشياء ذاتها
(أى لا تعبر عن حقائق موضوعية في الأشياء) فإنها تكون بالضرورة
وتحسب مفهوم الموضوعية والذاتية ، أحكاماً ذاتية . ويؤيد ذلك حديث
الصورة الثانية : ، حين أقول إن في هذا الشعر حرارة فإننى لا أتحدث عن
صورة هذا الشعر (نظام الألفاظ وتسيقها . . الخ) ولكنى أتحدث عما
وراء هذه الصورة . أتحدث عن الصورة الشعورية التى تضمنتها هذه الصورة
الاولى . هذه الصورة لشعورية المتضمنة هى ، الصورة الثانية ، وهى صورة
لا يمكن صحتها ولا إخضاعها لقانون لأنها خاصعة لكل قانون . أو خارجه
على كل قانون : وذلك أن دواتنا هى المقياس فى هذه الحالة ، ولفظ
الحرارة ، الذى نستخدمه ليس إلا تقريباً بين هذه الذوات المتفرقة

وبخلص لنا من كل ذلك بصع نتائج :

١ — أن القدر الذى القائم على التحليل النفسى والتفسير ليس نقداً جمالياً
بالمعنى الدقيق أو بالمعنى العام (١) ، لأنه لا يأخذ على عاتقه عبء التقويم ،
أى القول بالجمال والقبح .

٢ — وأن القدر القائم على أساس التراط النفسى بصوره المختلفة
(الربط ، المشاركة ، الاتحاد) ليس نقداً جمالياً بالمعنى الدقيق لأنه

(١) الالهة طفا بالمعنى العام هو الذى يعنى بالجمال والذات . وهذه التسمية بهذه الدلالة قد
سبق أن أوصفناها . وهى ليست احكاماً ، وإنما نجد يوركييت — وهو عمدة فى الاستطفا
— يستخدم هذه التسمية common aesthetic بنفس المعنى . راجع يوركييت فى ص ١١٠ : ١١١

Hist. of aesthetic ، ص ٢٦٩

لا ينصب على الشيء الذي هو موضوع الحكم بقدر ما يصور حالة الماقد الخاصة .

٣ - وأن النقد القائم على أساس تأثيرات الداقد 'نفسولوجية' والخصية ليس هو النقد الجمالي البحت ، لأنه يتصل بالصورة الثانية . وأحكم عليها حكم ذاتي لا موضوعي .

الأساس الجمالي البحت :

وإذا كانت الأسس التي سبق عرضها جميعاً تمثل الأسس الدائنية فإن الحديث عن الأساس الجمالي البحت يصرف إلى الموضوع ، إلى الشيء ذاته . يفحصه مستقلاً عن أي شيء خارجه . وادين يقفون هذا الموقف من الأشياء . يكتوبون الصنف الرابع والآخر - بحسب تصديف يرت - وهو الصنف الموضوعي . وهؤلاء يبحثون عن عناصر الجمال في أحسن داته . على أساس أن هذه العناصر لازمة تميزه عن الأشياء العادية . وفي العمل الفني تصبح هذه العناصر غاية في ذاتها . وقد أشار ديوت هـ . باركر (De Witt H. Parker) إلى أن الانتباه في اللغة العادية يتركز في معناها فقط . في حين أن اللغة في الفن تجذب الانتباه إليها في ذاتها لأن فيها تعبيراً مباشراً . وهو بذلك يؤيد الفكرة الشائعة الآن . وهي أن اللغة في الفن غاية في ذاتها في حين أنها في غيره وسيلة . ويقول : ، في الشعر نجد الألفاظ ذاتها من حيث هي مجرد أصوات ترتبط في إيقاع وانسجام assonance وقافية ونغم . وفي التصوير والعمارة نجد الأشكال الملونة متكررة ومتقابلة ومتوازلة ومنظمة في إيقاع ، تعبر عن حالات مبهمه كما هو الشأن في المرسقي . ويدرس هذه الموسيقى في الأداة لا يكون في جميع . مهما كانت أهمية المعاني المتصلة به . وهذه هي الحقيقة التي عبر عنها بيتر Pater في عبارة المشهورة حيث يقول : إن الفنون جميعاً تصبو إلى مكانة الموسيقى . وهي أيضاً أساس نظرية الفورمالزم المعروفة ، والتي بحسبها تكون الصورة ، أو السطح الحسي

المزخرف هو الوحيد الذى يحمل قيمة استيطيقية^(١).

فمناصر الجمال فى العمل الفنى الجميل لا تستهدف غاية خارجية عنها وإنما غايتها كاملة فيها . والكشف عن هذه العناصر بطريقة أو بأخرى يحدث متعة هى المتعة الجمالية البحتة . ونظرية الفورمالزم هى التى حاولت الكشف عن هذه العناصر . وقبل أن نعرضها كما تمثلت عند هربرارت بذنى أن نخرج من حديث « الصورة » ، لأنه هو الأساس اللازم لفهم هذه النظرية .

وقد سبق أن تحدثنا عن « الصورة الثانية فى مجال الحديث عن الأسس الذاتية . وفى مجال الحديث عن الأساس الجمالى البحت ، أو بعبارة أخرى الأساس الموضوعى ، يكون من اللازم الحديث عن « الصورة الأولى » . والمقصود بالصورة الأولى فى العمل الفنى هو توزيع المساحات المكانية أو المسافات الرمانية ؛ حالة من كل محتوى . فى اللوحة التى يرسمها الفنان تكون الصورة الأولى هى صورة المساحات المغطاة بمجموعة مختلفة من الألوان . وفى القصيدة مثلاً تكون الصورة الأولى هى الصورة الموسيقية الناتجة عن مجموعة المسافات الرمانية (السكون والحركة ، الارتفاع والانخفاض .. الخ) . والعناصر الموضوعية لجمال الحميم هى تلك العناصر التى تعتمد عليها الصورة الأولى . ويسمى هربرارت « الصورة البحتة »^(٢) ، والحكم الذى ينصب عليها يكون هو الحكم الحلى البحت ، لأنه ينصب على العناصر المضبطة والمكونة هذه الصورة . وهو - من ثم - يعد حكماً موضوعياً ، لأنه يصدق دائماً على الشيء نفسه وفى الظروف نفسها^(٣) .

De Witt H Parker : Aesthetics (published in 20th Cen. (١)

Philos., p. 46.

والصورة الأولى الوضعية لغيبته الفورمالزم عدها عند هربرارت . J. I. Herbart^(١) و كتابه : مدخل إلى فلسفة Einleitung in die Philosophie . والصورة المعاصرة مجدها عند كلوب بل Chive Bell و كتابه : Art . (هامش ١ من نفس الصفحة) .

pure form. (٢)

Bosanquet : History of Aesthetic, p. 369. (٣)

وطبيعى أنه حين يكون الحكم موضوعيا فإنه يصور إجماعا عاما لا رأيا فرديا على أساس أنه لا خلاف في العناصر الموضوعية لشيء . وقد نجد هربارت يتبع كانت ، فيعد هذا الحكم حكما فرديا بصفة أساسية . وعلى أساس أن التعميم التجريدى يتعارض مع العرض الكامل للصورة form موضوع الحكم ولكن هذا الحكم ، الفردى ، بعد في المطلق الحديث ببساطة حكما عاما (١) .

وتتكون الصورة البحتة — بحسب وجهة نظر هربارت — من العلاقات ولا شيء سوى العلاقات . كما تبدو ، ومنفصلة انفصالا كلياً عن القرينة . وهذه هي ، العلاقات الاستطبيقية الأساسية (٢) . ومهمة علم الاستطيقا هي إحصاؤها . والنتيجة الأولى المباشرة لهذه الوجهة هي رفض الألفاظ التعميمية في الحكم مثل ، مثير للشفقة . نبيل ، فاتر ، ردي ، وما أشبه ، وهي المنزعة من أنواع العاطفة الذاتية التي تحتل مكانها في الاستطيقا العامة ؛ فهي تجمع خطأ الذاتية إلى خطأ التجريد . ولا تجربنا شيء عن الخيال الخاص والقبح الخاص بالصون المختلفة ؛ فلا شيء عن الموسيقى . حيث تكون المسألة مسألة النغم ؛ ولا شيء عن البحت ، حيث تكون المسألة مسألة الأشكال (٣) .

والنتيجة الثانية المباشرة لهذه الوجهة . هي أن ، البسيط ، ليست له صفة استطبيقية . ومعنى ذلك — بحسب اتسمرمان Zimmermann — أن الألفام والألوان المفردة لا تعد جميلة (٤) ، لأنها بطبيعة الحال لا تتمش فيها تلك العلاقات التي نجدها متمثلة في ، المركب ، ، والتي تعمل في جمال الجميل . والتقسيم الأولى لهذه العلاقات هو أن بعضها يحدث في وقت واحد وبعضها

(١) المرجع السابق

(٢) "elementary aesthetic relations"

(٣) انظر : بوزنكيت ، المرجع السابق ، ص ٣٦٩ .

(٤) نفسه ص ٣٧٠

الآخر يتتابع ، ولكن هذا التقسيم لا يتخذ أساساً للتمييز بين الفنون المختلفة . لأن القسمين يمثلان في كل هذه الفنون . ولذلك نجد هربارت يفرق بين الفنون على أساس قريب من أساس التفرق بين الفن الكلاسيكي والرومنتيكي ؛ فالذين يرغبون في الفن أن يعبر عن شيء هم الذين سيهتمون بالقسم الثاني (دى "صانع الرومنتيكي" من "فنون" ، ويعتمد إعجابهم في الحقيقة على مشيرات خارج الاستصقياء (١) .

والآن ما تلك العناصر الموصوغة التي من شأنها أن تجعل الأشياء جميلة . والتي تشترك فيها "فنون على السواء" .

قدما قال أرسطو : إن النظام والانساق (السيمترية) والتحدد هي الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال (٢) . وقدما أيضا ناقش أفلاطون هذا الرأي ؛ فهو يرى أنه من الشائع القول إن تناسب الأشياء وناسبتها يكسبها جمالا . وعلى هذا لا يكون الخمر جميلا وإنما يكون الخمال في الكل ، ونسك إذا كان الكل جميلا فقد كان من الواجب أن تكون الأجزاء كذلك ؛ فليس من الممكن أن يتكون الجمال من عناصر قبيحة . فالألوان والأصوات المفردة لا يمكن إنكار جمالها . وإذا كان الوجه الواحد يبدو في بعض الأحيان جميلا وفي بعضها قبيحا دون أن يحدث أي تغيير في تناسبه فإن هذا يدل على أن الجمال شيء آخر غير التناسق ، وأن الشيء المتناسق جميل ولكن لسبب آخر غير تناسبه (٣) . ومن ثم ينتهي أفلاطون إلى أن الروح (Soul) هي مصدر الجمال وهي التي تجعل للأشياء ، حتى الأقسام ، الحق في أن تسمى جميلة . (٤)

واقوع أن هربارت قد انتهى أيضا - وليس في ذلك غرابة - إلى

(١) نفسه ص ٢٧٠ - ٢٧٢

(٢) نقلا عن كارت : المرجع السابق ، ص ٣٦

(٣) Eusebius ، نقلا عن كارت ، المرجع السابق ص ٤٤ - ٤٥

(٤) نفسه ص ٤٦ ، وانظر أيضا بورنكيت : المرجع السابق ، ص ١١٦ - ١١٧

نفس النتيجة التي انتهى إليها أفلوطين : وهي أن عقريّة المؤلف هي التي تبث الروح، *Soul*، والقيمة في عناصر المكونة للجمال، وإلا كانت العلاقات المختلفة المكونة لهذه العناصر تكرر دائماً عملاً^(١).

وهكذا تربط نفور مالم آخر بين العناصر الموضوعية للجمال وبين الروح : فهي ليست عناصر حادثة وإنما هي عناصر حية، وهذا أحد عناصر من تلك العناصر، ليكن النظام مثلاً، وبما عهد بعض الباحثين يؤكد أنه لا يقوم في غير نظام عام لمظهر والتعبير، وسكره كمنظمة، وقيمة النفس واحتمال هي في أهمها يكشفون عن هذا "نظام بفرقة خاصة"^(٢).

حين يتفق أفلوطين وهرمارت عند الروح فإن ذلك ليس معناه أنهما يمثلان فلسفة واحدة من ما يزال كل منهما يسير في طريقه، وهي حين يلتقيان يتوازيان ولا يمتزجان؛ ذلك أن أفلوطين يجعل الروح، الخارجة عن الأشياء، هي التي تجعل الأشياء، بامتدادها فيها، حية. وهو يدرك برد الجمال إلى مبدأ علوي خارجي، في حين أن نفور مالم — بحسب فهمي لها — تجعل من قوانين الجمال عناصر واقعة *concrete*، فقامون النظام مثلاً يتمش في الشيء، حين أولاً. وهو حين يتمش فيه فإن أراح تهبوا إليه، وهما بقول هينيمان، إن الجمال يروعا لآ ما شعر بنظام المظهر بصورة لا واعية على أنه نظام أرواحنا. فالنظام الذي نشعر أ واحد بالرغبة فيه هو الذي يحققه الفنان^(٣) وفي ميادين الصور المختلفة يمكن أن ينهي المحصر إلى "كشف عن الصور والقوانين الخاصة التي تتمش في كل من. وقد كشف ليو اردو تحيله للضلال، نظاما خاصا يتحكم في ميدانها وفي الحالات التي تطلق فيها عن الضلال أنها حية. ويصن بذلك عناصر التصوير، والخطوط، ووظائفها المختلفة، وأكثر

(١) بوزنكيت : المرجع السابق، ص ٣٧٠ — ٣٧١

(٢) Heinemann F H. Essay on the Foundations of Aesthetics, p. 37

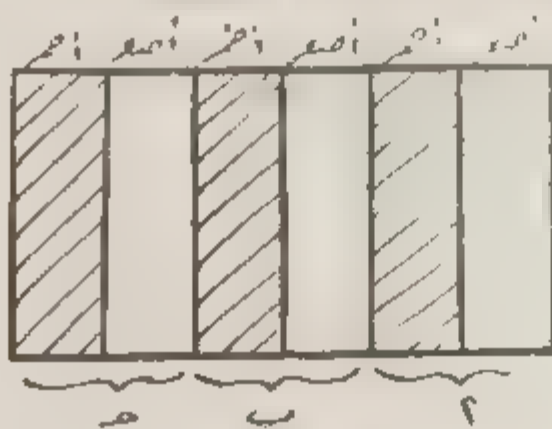
(٣) هابيمان : المرجع السابق، ص ١١

من ذلك عناصر الموسيقى واللغة ، كلها يمكن أن تحلل (١) .

والواقع أن ولتر بيتر W Pater كان نافذ النظر حين جعل الفنون على اختلافها تنصبو إلى مكانة الموسيقى ؛ ذلك أنه يكشف عن إدراك عنصر أو عناصر أساسية تشترك فيها كل الفنون ، سواء منها التعبيرية (الزمانية) ولشكيلية (المكانية) بصريتها الخاصة ، ولكنها تتضح أكثر ما تتضح في فن الموسيقى

ويمكننا الآن أن نرد تلك العناصر جميعاً إلى قانونين عامين أساسيين :
قانون الإيقاع وقانون العلاقات . ونحت قانون الإيقاع يدرس التساق والانسجام والنظام . الخ .

وقد عرف سوريو الإيقاع rythme بأنه تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفياً في خط واحد ، بصرف النظر عن اختلافها الصوتي (٢) ونستطيع من جانبنا أن نعطي صورة واضحة لمفهوم الإيقاع ، في الشكل التالي :



على بساطته تمثل سبعة قوانين هي :

١ — النظام : وهذا واضح في الترتيب الذي سارت فيه الخطوط الملونة بالأحمر والأصفر .

(١) نفسه من ٤٠ — ٤١

(٢) بدر نديب : ماهية الفن والمعرفة الكامنة فيه ؛ رأى لإثنين سوريو — مجلة علم

من ، فبراير سنة ١٩٥٣ ، من ٣٧٧



وهذه هي الصورة الميلودية . والميلودي بحسب سوريو - وهو
الارتباط بسمة ترتب ، وفقاً لاعداده العناصر المختلفة الكيفية ، بحيث إن تلاحق
كل عنصرين متخالفين لا يكون هذا واقعياً بحسب بل هو أيضاً انتقال من درجة
إلى درجة وفي هذا البعد الثاني الذي يفرصه السم . وبهذا يمكننا اعتبار الموسيقى
الميلودية الخالصة معمارية ذات بعدين ، وأنتم في ذلك كالآراسك ، (١)

ولعلنا هنا نكون على ذكر من رأى كات في أن الخيال الخالص يتمش
في الآراسك فيما يتمثل . وإذا كان في الآراسك يتمش في مثل هذه الصورة
الميلودية السابقة . وكان فاعيراً للروح العربي ، أمكننا أن نجد مفتاح
الدرب لصيق الذي يقضى بنا إلى الأسس المشتركة في الفن العربي . حين
ننيل - فيما بعد - أن الشعر الخليل ، في عرف القناد والبلاغيين العرب ،
يطلو في أساسه على صورة أوعية صور ميلودية كالصورة الرمزية السابقة .
وعندئذ سنجد تلك القوانين التي تكمن خلف الإيقاع والميلودي تتمش
بأسمائها أحياناً (النظام - التساوي - التكرار .) أو تتمش بأسماء أخرى في
أبواب البديع التي عرفها العرب .

هذا هو القانون الأول . وأما قانون العلاقات فإنه يقاسمه الأهمية في
الصورة الخيلية . وقد رأينا هر بارت يجعله القانون الأول من حيث إن

(١) الديب : المصدر نفسه ، ص ٢٨٧ - ٢٧٨ .

الإيقاع أو الهدموى أو أى صورة من صور السيمتية ترجع آخر الأمر إلى هذين النوعين من العلاقات . العلاقات التى تنتم فى وقت معا ، وتلك التى تتتابع فى الزمان . وهذا فى الواقع إحمال لموضوع العلاقات لإحمال بعده . وقد رأينا كيف أن القول بضرورة العلاقات فى العمل الفنى يقتضى وجود أحرار عدة ، أو مفردات كثيرة . وأن أجزء وحده ، أو المفردة وحدها ، تكسب حاملها من علاقتها بما فيها وما بعدها . وهنا فى الواقع هو صدى القانون القديم : وحدة اشتات ^(١) . الذى قال به أرسطو . والصورة الخيالية حية ، تشبك أحرارها فى علاقات فيما بينها ، وهى فى مجموعها تكون تلك الوحدة التى هى فى الواقع نتيجة لتلك العلاقات .

وإدراك هذه العلاقات فى الصورة هو كشف فى الواقع عن عناصر حاملها . ولكن معنى أن نعرف أن هذا الإدراك لا يحدث تفصيلا وإنما هو يتم حية . كما هو الشأن فى إدراك لقوانين التى يتطوى عليها الإيقاع كما رأينا . وإدراك العلاقات عملية تحريرية نفسية من الأجزاء المحسوسة فى الصورة أو فى الكل . ونحن ندرك هذه العلاقات عن طريق الخواص . ولكن هذه المتعة الحسية تتحول إلى نوع من المتعة العقلية . فلا سحاح لا تلاشى ولكنه ينتقى ويمثل للعقل فى علاقات بسيطة يمكن إدراكها بسهولة . فلا يبقى حسيا ولكنه يصير عقليا ، ^(٢) . وهذا معناه أن الحصيل لا يكتبى بأن يتمتع حسيا بل إنه يتمتع عقليا كذلك عن طريق المتعة الحسية .

وهذه النظرية تقوم على أساس طبيعى أدركه كولردج حين أدرك لزوم حزه يمكن الاتفاق عليه لتكوين الحصيل هو ، ذلك آخر . الذى يتفق طبيعيا ومشاعرا ، بحسب الانسجام القديم من قبل بين الطبيعة والعقل البشرى ، ^(٣)

Unity in Variety. (١)

S.T. Coleridge : On the Principles of Sound Criticism (٢)

تلا عن كاريت : المرجع السابق ، ص ١٢٣

Roy : Leçons de Philosophie, I. 377, G. Seailles ; Le (٣)

Genie dans l'Art, chap. vi.

والواقع ان هذه النظرية الطبيعية — رغم نزعة البعض الى معارضتها —
تطوى على حقيقة لا يمكن الخلاص منها أو التكرار لها ، فالقوانين التي تمثل
في الطبيعة تمثل فينا كذلك . وفرض القوانين المشتركة بين الطبيعة وبيننا
من الفروض الفعالة التي تفيد كثيراً في تفسير الحقيقة الاستطيقية .

وسطرة بسيطة الى تكوينها العضوي تكشف لنا عن كثير من القوانين
التي تتحكم في جمال الأشياء .



وفي جسم الإنسان يتمثل الاستجمام النام
بين شطريه (أ ب) ، فهناك تساوي بين
الجزئين وتوازن وتقابل بين حركات
الوحدة (أ) والوحدة (ب) . والوحدتان
معاً ، أحزانهما المختلفة تجمعهما وحدة عامة
شاملة ، تنسجم فيها علاقة الأجزاء بعضها مع
بعض ، وعلاقة كل جزء بالكل . فإدراكنا
لأعضائنا — وأعين أو غير وأعين — يجعلنا نقبل

كل ما تتمثل في تكوينه القوانين التي تتمثل في بنيتنا . ويبقى الشعور بالجمال
في توافق الإدراك المباشر لعلاقة الأجزاء ، كل جزء بالآخر ، وعلاقة الجميع
بماكل ، مثيراً نوعاً من المتعة المباشرة والمطابقة ، دون تدخل لآلية حسية
أو عقلية ، (١)

هذا هو الاحساس الخالي بالبحث . وهو يجعل الفن أو الجمال موضوعاً
وتحكم فيه قوانين مصلقة . وهو بذلك يستبعد أي غاية خارجية . فالفن من
حيث هو فن ، مستقل عن المنفعة وعن الأخلاق على السواء ، كما هو مستقل
أيضاً عن كل قيمة عملية . وبغير هذا الاستقلال يكون من غير المستطاع

(١) كارت : ص ١٣٤ .

الحديث عن قيمة ذاتية intrinsic للفن ، أو تصور عم الاستطيقا . ، (١)
وهي تأتي الإجابة على سؤال القديم : هل هناك جانب موضوعي مشترك
في الأشياء الخيلة ، وأي يتمثل ؟ — فقد رأينا منذ لحظات أن هناك عناصر
أساسية لحال الخيال . ورأينا كذلك أنها تتمثل أول ما تتمثل لخواصنا ، ثم
تنقل منها إلى عقولنا . وهذا القول يسمح لنا بأن يرتب عليه نتيجة أخرى
هي أنه من الممكن — وبهذا المعنى فقط — أن نتحدث عما نسميه « الذوق
المشترك » ، في مقابل « الذوق الشخصي » ، الذي يبحثنا أصوله في الأسس الذاتية .
وفي فلسفة بيرك ما يشد أزر هذه النتيجة ، « فهو يرى أن الذوق هو المدركة
العقلية التي تحكم بها على قيم الفنون الخيلية ومتاحات الخيال . وهذه المدركة
العقلية تعود بجذورها إلى الخواص التي ندركها ما يحيط بنا من العالم الخارجي والتي
هي السبب الوحيد عند بيرك وعد عامة المفكرين الانجليز ، لمعرفة الأساسية .
الخواص إذن هي أسس الذوق الفني . ونحن إذا تأملنا هذه الخواص
وحدما تكونها العضوي يكاد يكون متماثلا عند الناس كافة ، ومن ثم كان
إدراكها لمحسّات يكاد يكون متماثلا ، . (٢)

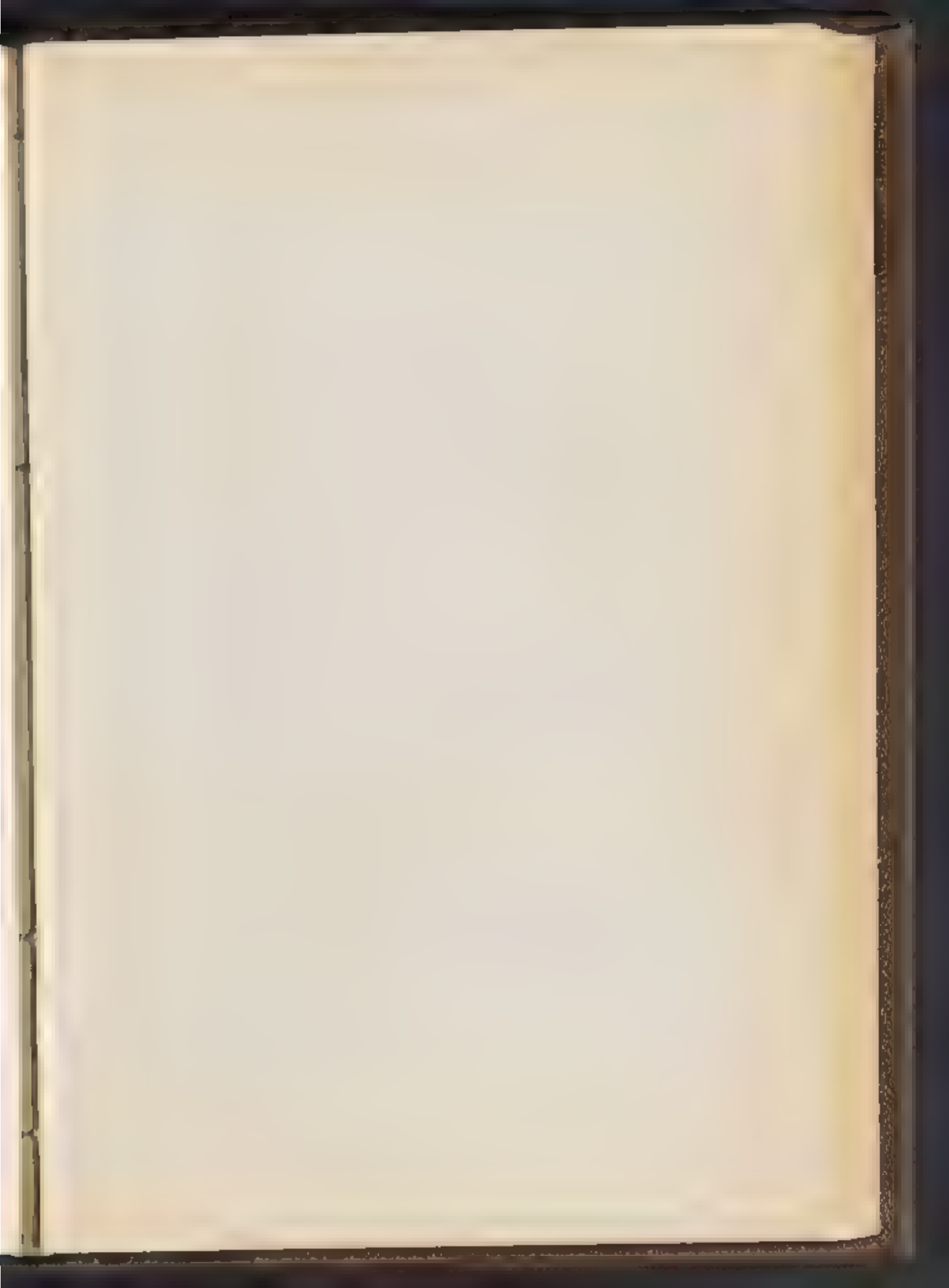
وقد يقال إن إدراك الأشياء الخارجية يختلف كثيراً عن تذوق الأعمال
الفنية . وأوضح فارق بينهما هو عنصر الخيال الذي تتمتع به الفنون ، وهو
عنصر لازم لكل فن ومتذوق للفن على حد سواء . وصدق هذا القول
لا يهدم نظرية « الذوق المشترك » بقدر ما يعززها ؛ فالخيال هو مراح اللذة
القسية ، وميدان الآلام والمخاوف ، ومشوى جميع ما يتصل باللذة والآلم من
عواطف . وما دامت اللذة الخيالية تحدث من صور المدركات للذة . والآلم
الخيالي يحدث من صور المدركات المؤلمة ، فإن كل مؤثر طبيعي خارجي يؤثر
في أحيلة الناس أثراً متقارباً أو متشابهاً . على نفس القاعدة التي تلتذ بها الخواص
أو تتألم من المؤثرات الخارجية . ويتج من هذا أن هناك اتفاقاً أو تقارباً في
الأخيلة البشرية يساوي اتفاق الناس أو تقاربهم في الإحساس . (٣)

(١) Croce : Aesthetic, p. 116.

(٢) محمد عبد مراد إسحق : الذوق الفني عند إدسون بيرك ، كتاب مصري ،

جلد ٧ ، عدد أكتوبر سنة ١٩٤٧ ، ص ١٠٧ .

(٣) نفس المصدر ، ص ١٠٨ .



الباب الثاني

الأسس الجمالية في النقد العربي

الفصل الأول

النظرية الجمالية عند العرب

وصداها في النقد الأدبي

النظرية الجمالية عند العرب غير منبلورة حتى الآن ؛ فهي لا يمكن تمثيلها من حيث هي نظرية متكاملة فصل القول فيها أحد الفلاسفة العرب وتناولها تناولاً مستقلاً يشعر بالاهتمام أو يشعر بالوعي ، كما لا يمكن تنبئها في تطورها التاريخي ، لأن البداية غير واضحة ، وعناصر التكوين غير متميزة . وإذا كانت النظرية الجمالية تمثل الوعي الجمالي عند المفكرين وعامة الشعب في أمة من الأمم فإن النظرية التي تصور لنا هذا الوعي لم تصور بعد من حيث هي . وإذا كان تطور النظرية الجمالية هو الصورة التي يتمثل فيها تطور الوعي الجمالي في الأمة فإن تاريخ هذا الوعي لم يتمثل في تاريخ الفكر العربي بوضوح فضلاً عن أن يصور لنا نظوراً ملحوظاً .

طبيعي أن العربي في جاهليته . كان يعرف الجمال بصورة أو بأخرى ، ولكنها كانت المعرفة الأولية الساذجة التي يشترك فيها جميع الناس . أولئك الذين لم تكن المعرفة الواعية . أو بالمعنى أدق المعرفة البتجة عن تأمل وتركيب . وإذا كنا نستبعد أن يكون العربي في تلك العصور المتقدمة قد عرف الجمال ذلك النوع من المعرفة . فليس ذلك إلا لأن مظاهر حياته الفكرية في أسمى مكان وصلت إليه تتمثل لنا في إنتاج الفنى أو الشعرى على وجه التحديد وطبيعي جداً أن يكون للعربي وقد وصل إلى مرحلة الإنتاج الفنى الراقى (الشعر في صوره القديمة الباضجة) نظرتة إلى الكون ، وتذوقه لمظاهر الجمال والقبح فيه . فالشعر في هذه الصورة يكون انفعالاً بجمال الأشياء . أو

قبحها . ولكتنا رغم هذا الفرض لا نستطيع أن نتصور أنه كانت في نفسه فكرة عن الجمال فضلا عن أن تكون نظرية . ولكنه يدرك أحمال إدراكا بسيطاً ، وهو في الوقت نفسه إدراك مباشر ، وإن كان مصدره الخس (١) . وهذا الشعر الذي هو أرق ثمرة من ممارساته الفكرية لا يستطيع أن ينقل إلينا عن الشاعر نظريته أو فكرته في الجمال ، وإن كما بشئ من الجهد - قد يصل أحيانا مع الاندفاع إلى نوع من التعسف - نستطيع أن نتبين بعض الخطوط المشتركة في هذا الشعر ، والتي تتمثل فيها إفعالات العربي بصورة القبح والجمال التي يقع عليها في يثته .

وإذا نحن التمسنا الموطن الذي تنضح فيه هذه الاغالات في الشعر الجاهلي وجدنا أن شعر الغزل هو الميدان الذي يتعرض فيه الشاعر لتصوير انفعاله بالجمال . فإذا نرى من تلك الخطوط العامة المشتركة التي تصور لنا موقفه من الجمال ؟

ولست أريد هنا أن أبدأ دراسة مستقلة للغزل في العصر الجاهلي لانتهى منها إلى الحكم الذي يصور لنا مدى إحساس العربي بالجمال وموقفه منه حين يكتفى للوصول إلى هذا الحكم القدر الصالح من الشواهد . فنقر إذن في شعر الغزل لذلك العهد لنرى كيف تمثل الشاعر جمال المرأة ، وأين وقف في تمثله لهذا الجمال ، وما الذي لفته منه ، وما الذي عني بتصويره . هذا امرؤ القيس يصف لنا محاسن محبوبته فيقول :

هصرت بفودي رأسها فتمايلت على هضم الكشح ربا المخلج

(١) يقول لنا هذا المعنى الشعر الذي أورده فصل عسى في معانيه ١٢٠ ص ١٣٠ ، وهو للعاصم بن حذرة اليشكري إذا يقول .

لمن الديار حقون بالحيس	آياتها كهباق الفرس
لا شيء فيها غير أصورة	سفع الخدود يلحن كالشمس
أو غير آثار الجياد بأعد	رأس الحمار وآية الدمس
لحبت فيها الركت أحسن في	كل الأمور وكنت ذا حدس .

مهمفة بصد غير مفاضة
 ككر المقاه لبص صمرة
 تصد ونبي عن أسير وتقي
 وحيد كجيد الريم لبس به حش
 وفرع يزس الما أسود وحش
 غائرها مستشزات في املا
 وكشح لطيف كاحسين محصر
 وتصحي فدت المسك فوق فراشها
 وتعضو برحس غير شش كانه
 نصره لظلال العن كانه
 مده من راء ممتل (١)

وهذا النصور للصمت المستحبة أو المستحسة في المحبوة يفسدنا من
 وواح كثيره، وإن كان يكفينا هذا للاحط أن الشاعر لما يقف عند
 أي صفة حسن معوية، من كانت تلك الصفات التي لنفسه في محبته هي الصفات
 الحسية المحسوسة وقد راجت عن كل عضو منها من فروعها إلى أطرافها،
 فيعصب صورة شش الأعلى لكل عضو، ومن مجموع ذلك تكون صورة المثل
 الأعلى للجسم كله، ومن هذا كان الشاعر حسياً في تصويره للاحول وتصويره له
 على سواء.

ومن عربنا على موضوعنا أن يقف عند صورة المرأة أو المثل الأعلى
 لصورتها الحسية مدد ذلك الوقت؛ لئلا يسجد فيما بعد أن صورة الحرية
 احسنا، سنتش دائماً لأعب التقاد، وستشاقونها واحداً عن الآخر وهم
 في معرض أحدثت عن المتأصلة بين شعر وشعر، وهذا كانت هذه الصورة
 الحسية هي التي نفتت الشاعر لتقديمه، وكان اهتمامه صليلاً أو في حكم المعسوم
 بصفات المعوية، وإذا كل التقاد الأدبي منذ البداية قد استمد منه الحسية

(١) روردي: روح معذب سمع منه الملاح سنة ١٢١٩ هـ، ١ من ١٤ وما بعدها.

من نواح الشعراء الكبار أنفسهم كأمري، "فليس" و"أمة" وغيرهما. فإنه يكون من الطبيعي أن نجد البرعة الحسية التي تمثلت في شعر "شعر" تمثل على نحو من الأنحاء عند التقاد كذلك.

ويبقى أن ترتقي هذه الملاحظة إلى مرتبة الحكم وكمثرة من شعر مسبق الذي بين أيدينا تؤكد هذه الملاحظة. ويكفي لعرصاتها أن تقف عند مثال حر أمه ما بين. ولأخذ قول "أمة".

نظرت بمقه شادن مررب	أحوى أحبه المقلتين مقعد
والظم في سبت يزين نحرها	ذهب تو قد كالسهب الموقد
صفراء كالسبراء أكن حلقها	كالعص في غلوائه المأود
والصن ذو عسكن نصف ضه	و بحر ندهه شمس مقعد
مخطوطة المس عين مقصدة	ربا الروادف بعة المنحد
قامت ترامي من سحبي كثة	كاشمس بوه صوعها بالأسعد
أو درة صدفة عواصها	سبح من ياها يس ويسجد
أو دمية من مرمر مروع	سب آخر تشد وقرمد
سقط "صيف ولم ترد استغاضه	فماوايه واتقت بالأسعد
بمخص رحص كنه ساه	عمر يكاد من اللقافة يعقد

وقول عبد الله بن عجلان، وهو شاعر جاهلي:

حديدة سربال الساب كنها	سقية برادري تمت عيوها
ويحمه باللحم من دون ثوبها	ضول "قصار" والحوال تصولها
كأن دمعاً أو فروع عممة	على منها حب استقر حديدها (٢)

The Diwan of the six ancient Arabic poets, ed. by: (١)

W. Alwardt; London, Trübner & Co., 1870 من ١٠.

(٢) أبو تمام: ديوان الخامسة عشرة محمد سعيد العربي، ك. م. أ. ١٣٠٤ ط ٣

ج ٢ من ٨٠ + ٨١.

ومن شاء أن يكتب نفسه مؤنة البحث فليرجع إلى محاضرات الرابع
 الأصفهاني^(١) فهو يعقد فصلا للحديث عما جاء في محاسن المحبوب والميل
 إليه . وقراءة هذا الفصل تجمع لنا قدراً غير قليل من صفات الحسن التي كان
 الشعراء يرونها في المحبوب ويصورونها في أشعارهم . وعندئذ سيصل بسهولة
 إلى النتيجة التي نريد أن نؤكد كدها الآن ، وهي أن الشاعر لم يكن يفعل
 إلا بالصورة الحسية للمحبوبة ، فراح يحسم لنا في محبوبته المثل الأعلى للصورة
 الحسية . وكان نتيجة ذلك أننا لا نستطيع أن نتعرف شخصية كل محبوبة ،
 لأننا لن نجد إلا صورة واحدة هي المثل الأعلى الذي يتمثل في كل محبوبة .
 والصور التي عرصناها والتي مجددها عند الأصفهاني كلها صور متشابهة في
 مجموعها وتفصيلها ، وهي تعتمد في التقاطها وتصويرها على حواس الإبصار
 والذوق واللمس . وقليل ما تستغل حاسة السمع عندما يذكر الشاعر حديث
 محبوبته . ولكن ذلك نادر وغير أساسي في جمال المرأة بالنسبة للشاعر
 القديم . وقد يشركه في ذلك الشاعر المحدث إلى حد بعيد . ويظهر لنا من
 هذه الصور كذلك إحساس الشاعر « بالألوان » كالإيصر المزوج بالصفرة ،
 والفاحم ، والأحمر الغني . ولكنه يسجل لنا هذه الألوان منفعلاً بها ، حتى
 يأتي بشار فيما بعد فيحدد لنا إحساسه باللون حين يقول : إن الحسن أحمر^(٢) .
 وأظننا الآن نستطيع أن ننهي في كثير من الاطمئنان إلى هذا الحكم ،
 وهو أن العربي القديم لم يفكر في احتمال وإن كان قد افعل بصورة . وهو
 لم يفعل بكل صورته ، وإنما افعل بصوره الحسية . بخاصة ما استقبل بالعين

(١) رعب لأصفهان : محاضرات الأدباء ، ٢٠ من ١٨٧ وما بعدها .

(٢) قال ناعوس بن هداقة :

نغيثنا شريكاً فيه كان عدنا بنى غامد والحسن يوصف أحمر
 وذكر أن ما كان له من أورد فأدركوا شأرم . قلته شار قال بحاطب شقيقته :
 فإذا خلونا قد دخل في الحسن إن الحسن أحمر

رواه مصمم (في احمر إن الحسن) راجع : اس رشيق : دامة الذهب في نقد أشعار
 العربية ، ط ١ الخانجي سنة ١٩٢٦ ع ٣٩ .

فكان رائقاً^(١) ، أو بالفحم فكان لذيذاً^(٢) . أو باليد فكان ناعماً^(٣) . وهذا يجعلنا ننتبه إلى أن العرب منذ اللحظة الأولى كانت نزعهم حسية في تذوق الخيال . وسيكون لهذا خطره عند ما تنتقل إلى ميدان النقد .

ثم يأتي الإسلام . ولكن هل غير الإسلام حقاً من موقف العربي بحاصة موقفه الفني إزاء الكون ؟ لقد لفته القرآن كثيراً إلى مظاهر الخيال في هذه الكون . وهذه وحدها بقية لها قيمتها من ناحية تاريخ التطور الفكري للعربي ، فلا شك أن الوقوف أمام جمال لطبيعة . والافعال بهذا الخيال يتطلب وعياً جمالياً أرقى من ذلك الذي تمثل عند الشعراء الجاهليين في موقفهم من جمال المحبوب . ولا شك أن قطعة لسر أحمـل (أحمـل) عند الطفل من الوردية . وهو لكي يدرك جمال الوردية يحتاج إلى نوع من الرقي الفكري . كذلك كان العربي يدرك أحمـل بحسه القريب ، وحاول القرآن أن يلفته إلى جمال أرقى يتمش أمامه في الكون لعريضة . ولست واثقاً من نتيجة تلك المحاولة . فالظاهر أماننا أن الميدان الفني لم يتأثر كثيراً بها . ولم تحدث تحولاً حطيراً في موقف العربي العام من الخيال . والشعراء الذين انتفوا إلى الصبغة من الإسلاميين ووقفوا عليها كثيراً من نشاطهم الفني لم يفعلوا بها تحت تأثير الفكرة الدينية . بل ربما لم يستبق المسلمون لأنفسهم من الفكرة الدينية إلا صورتها الجدلية المؤثرة . ومهما قيل من أن الشعر قد تطور تحت تأثير الإسلام^(٤) فإن هذا التطور محدود . وكل العناصر الإسلامية التي نجدتها في شعر الشعراء .

(١) وهذا يتضح في صورة مقصلة لأحراء حرم الخوذة راجع أيضاً قول توبة بن الحمير ، ديوان الحماسة ج ٢ ص ١٠٨ .

(٢) راجع قول عتبة : (بيده سيم) في ديوان شعر ، الجاهليين السنة ، بشرة أقاربت ، ص ٤٤ .

(٣) راجع إلى قول عذافة بن مغلان : كأن دفت ج .

(٤) شوقي صيف : التطور والتجديد في الشعر لأ. د. حنة الشاف و الترجمة و النشر

ط ١ سنة ١٩٥٢ ص ٣٨ وما بعدها

في صدر الإسلام أو في العصر الأموي ما نثبت أن تحق وهي عدل لم تكن
 العناصر التي حوت شعراء عن مجرد الوقوف عند الحال الحسنى إلى الانطلاق
 إلى قافى بعبارة بعده وشعر صحراء ذو الرمة قد أملاً شعره معاصر
 إسلامية "، ولكن ليس هذه العناصر التي دأب في تصويره أرائع الحال
 الصحراء ولا في المعانيه ورعته وديعة بختة. وليس طاهرة عامة
 وعلى ذلك سبيل الجار القدي في الانحياز الأدنى فمثلها الحسنة
 واضحة في الأفعال المحمدي من صفة نعم هذا الإنجاز.

وهذه خمسة أخص صريح من كل من يقول تمثّل الطريقة التي عند
 العرب الرأى هو ذلك الذي يدرس "سبح" الذين يصور منه موقفهم من
أحسن وأفضل، هو ذلك الذي هذه عند المفكرين ليس تمثّل
 مشكلة أم، معتوطة وأحوال يدسوس ويحسرتها. وقد سميت بآلة الحظ
 الأول، لأن تصور هذه الحالة هو ما بهد، ولا يعتقد الاستمرار
 في هذه الدراسة من صفة نية حوهر، ولا أن ترسم صورة
 للموعظ التي كما تمثّل عند مفكرين عرب، ولأن أن التفاعل بين المسألة
 يمكن أن يندرج "تقني" كل قفلة خاصة في تصور المناجزة، وليس هناك
 تصور موقف المفكرين الذين هذه هي هذا التصديق ولا شك أن فهمها
 هي التي يصورون الأمامي صفة الإسلام إلى مفكرين في الخيال والقياس
 وفكره، الحسن والقياس "فقليل"، مشهورة معروفة في كتبهم ولا نريد أن
 نعرض للإسهاب لهذه المذاهب، لأن تعلية التقاد بأنوا فقهاء أو قضية
 درسو الفقه ومع ذلك في لا نجد في مقدم طلائع هذه تفكرة، أما التفاعل
 في هذا هذه، بعضاً من ذلك اندراسات القصة العويصة، وعند الإمام العزالي
 تمثّل صورته فوبة لهذا التصديق، وعنده يتمش بوصوح الخراب الطارى من
 فلسفة الحسن عند العرب

وإذا نحن رجعنا إلى مؤلفه المشهور «إحياء علوم الدين»، وحداه في حديثه عن حقيقة الحب من حيث هو ميل طبيعي في الإنسان نحو الأشياء. يقول: «إنه لا يتصور محبة إلا بعد معرفته وإدراكه، إذ لا يحب الإنسان إلا ما يعرفه، ولذلك لم يتصور أن يتصف الحب حماد من هو من خاصية الحي المدرك، ثم المدركات في انفسها بتقدير ما يوافق طبع المدرك ويلائمه ويليه إلى ما يتأق به وبغيره ويؤلمه. وإلى ما لا يؤثر فيه إيلام وإلداد؛ فإن ما في إدراكه لذة وراحة فهو محبوب عند المدرك، وما في إدراكه ألم ومبغوض عند المدرك، وما يخلو عن استعقاب ألم ولذة فلا يصف كونه محبوباً ولا مكروهاً؛ فإذا كل لذيق محبوب عند الملتذ به، ومعنى كونه مكروهاً أن في الطبع ميلاً إليه، ومعنى كونه مبغوضاً أن في الطبع كراهة له. وعبارة عن ميل الطبع إلى الشيء الملتذ به، والعص عنه بغيره تنزع عن المقول المتعب...» (١)

وتتضح تفصيلات هذه البراءة الحسية في كتاب «أحب ما يحب» من المؤلف. الحب لما كان تابعاً للإدراك والمعرفة، انقسم إلى محبة حسب النفس والمدركات والخواص؛ فلكل حسنة مدرك في نوع من المدركات، ويمكن حمله بالذات في بعض المدركات، فمثل ذلك ما في بعض صفات الخواص عند الطبع السليم (٢)؛ فلهذا عرفت في الإحصاء من صفات الخواص المدركة الحسنة المدركة، وروية الأذن في سمات «حسية الموروثة»، ولده «شر في الروائح الصالحة»، ولده «الطعم»، وروية النفس في «الشم والنعومة»، ولما ثبت

(١) مرقى: جلد ١، علوم الدين، ص ٢٥٤، ص ٢٥٥.

(٢) ولا يصح أن تصور جميع صفاته سلامة، فلهذا جازم بها «مروحة» وهذا معنى «صورة» أي المدركة، «فإنه» أي «المدرك» في كتاب «مروحة» ويمكن إدراكه عند «معرفة» في «سلامة» جواز الاستدلال بأن «صدر من خلق» «معرفة» «شر» سلامة «لصم» «مروحة» «أدرك»

هذه المدركات بالحواس ملذة كانت محبوبة ، أى كان للطلع السليم ميل إليها . . . (١)

وهذا التفسير للذة الحواس هو بعينه ما تجده عند ابن طباطبا في كتابه « عيار الشعر » عندما كان بسبيل تفسير الحسن والقبح ، أو ما قبله ونرفقده في الشعر ، وكتاب ابن طباطبا هذا في القدر ، وهو يقوم على اختيار الحسن والقبح من النماذج الشعرية ، بعد مقدمة نظرية في أساس هذا الاختيار ، وسنعود إليه في حيه .

غير أن الغزالي لم يقتصر على ذكر الحواس من حيث هي أداة الإدراك بل أضاف إليها القلب أو « البصرة الباطنة » ، بتعبيره . وجعلها أقوى من البصر الظاهر . قال :

« والقلب أشد إدراكاً من العين ، وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للإبصار » (٢) . فتكون لا محالة لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهية التي تجل عن أن تدركها الحواس أتم وأبلغ . . (٣) وتتضح لنا هذه النظرية الحسية في تفسير الخيال عند الغزالي في الفصل الذي عتده لبيان معنى الحسن والجمال حيث يقول : « إن الحسن ليس مقصوراً على مدركات البصر ولا على تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة ؛ فإنا نقول : هذا خط حسن . وهذا صوت حسن . وهذا فرس حسن ، بل نقول : هذا ثوب حسن . وهذا إناء حسن ، فأى معنى لحسن الصوت والخط وسائر الأشياء إن لم يكن الحسن في الصورة ؟ ومعلوم أن العين تستلذ بالانظر إلى الخط الحسن . والأذن تستلذ استماع النغمات الحسنة الطيبة ، وما من شيء من المدركات إلا وهو منقسم إلى حسن وقبح . فما معنى الحسن الذي تشترك فيه هذه الأشياء ؟ فلا بد من البحث عنه . وهذا البحث يطول ولا يليق بعلم

(١) نرى ، نفس المصدر ج ٤ ص ٢٥٤ — ٢٥٥ .

(٢) وهما يبدأ أثر الأدبي في ظهور حسن بمرآة مباركة .

(٣) الغزالي : نفس الموضع ، ص ٢٥٥ .

المعاملة الاطناب فيه فنصرح بالحق ونقول : كل شيء مثاله وحسنه في أن يحضر حاله اللائق به ، الممكن له . فاذا كان جميع كالاته الممكنة حاصرة فهو في غاية الجمال وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حصر ؛ فالفرس الحسن هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو وتيسر كر وفر عليه والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها . ولكل شيء كمال يليق به . وقد يليق بغيره صده . فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به . . .

فإن قلت فهذه الأشياء وإن لم تدرك جميعها بحسن البصر مثل الأصوات والطعوم فإنها لا تنفك عن إدراك الخواص لها فهي محسوسات . وليس ينكر الحسن والجمال للمحسوسات ، ولا ينكر حصول اللذة بإدراك حسناتها ، وإنما ينكر ذلك في غير المدرك بالخواص . نعم أن الحسن واحمال موجود في غير المحسوسات ، إذ يقال هذا خلق حسن . وهذا علم حسن ، وهذه سيرة حسنة وهذه أخلاق حميلة (١) . ثم ينتهي الغزالي إلى أن الصورة طاهرة وباطنة والحسن والجمال يشملهما . وتدرك الصور الظاهرة بالبصر الظاهر ، والصور الباطنة بالبصيرة الباطنة . فمن حرم البصيرة الباطنة لا يدركها ولا يتذوقها ولا يحبها ولا يعيل إليها . ومن كانت البصيرة الباطنة أغرب عليه من الخواص الظاهرة كان حبه للبعث الباطنة أكثر من حبه للبعث الظاهرة ؛ فشتان بين من يحب نقشاً مصوراً على الخائط حال صورته الظاهرة ، وبين من يحب نبياً من الأنبياء لجمال صورته الباطنة (٢) .

وهنا نلاحظ أن الغزالي قد جعل الجمال الطاهر من شأن الخواص . والجمال الباطن من شأن البصيرة . ولكنه تحول - تحت تأثير اتجاهه الديني - إلى الجانب الأخلاقي حين جعل الجمال المدرك بالبصيرة . أحسن من ذلك

(١) الغزالي ، نفس الموضع من ٢٥٦ ، ٢٥٧ .

(٢) المصدر نفسه ، من ٢٥٨ .

المبادئ الحواس . وهذا كان الاتجاه الأخلاقي لم ينفذ إلى نفوس الأدباء ،
والشعراء ، وغيره أثر في اتجاههم "فئة بحسب كثير من المصنوع (١) . وقد
في أن كان الحال الذي وقف عليه المقادير وهو صفوه أو اهتماما ببيانها هو
في باب - أحسن أشكالها التي هي حواس .

وهذا يمكن أن يحد من حيلته وهو واحد ، من بعض
الاعتبارات التي هي "تصوره غريباً تفكر عرب . وقد نجد من مشكلة
الشيء ، فمن هو قد ضرباً حين يسمع فكرة مسببة في القول ، الخيال أو الفصح ،
وغيره من أن تأسس من يقوم عليها ، حكم أحياناً بصفة عامة . يقول في
والإيمان والمؤانسة . . . وقد حسن وجميل . فلا بد له من "الحس البصيف
عنده حتى لا يجوز . . . يرى الفصح حسن والخس قبيحاً . فيرى في الفصح عن أنه
حسن ورائعاً حسن من أنه قبيح وبمشتى . حسن وجميل كثيراً . . .
صحي وجميل ، معدة ومعها بالشرح و . . . تفكر ومعها بالمشهور . وهذا اعتبر
هذه المبادئ . . . صدق المقادير منها وكذا الكتاب . وكان يستحسنه على
فقد ذلك (٢) .

فأما حين من هذا خمسة عناصر شرعية في تكوين الخمين ، العنصر
الطبيعي أو هو الأساس الخس . ثم "عنصر الاجتماعي (بالعادة) أو لنقل ،
الأساس الاجتماعي . ثم "عنصر الديني أو الأساس الديني (شرح) ثم العنصر
العقلي أو الأساس المعنوي . ثم عنصر الشهوة أو الأساس الجنسي . والجميل
قد يكون حميلاً على تكوينه الطبيعي . وقد يكون حميلاً لأن الناس في المجتمع
اعتدوا أن يروا فيه حملاً وعم يطلقون عليه هذا الوصف ، وقد يكون حميلاً
لأن ليس له أو تمت إليه . وقد يكون حميلاً لأن "البصيرة والعقل (٣) أدركا

(١) - ص ١٠٠ . هذا هو عدد الصور لأسس عربية في نقد العرب .

(٢) - ص ١٠٠ . وحده : لا بد من دراسة طائفة التأليف والترجمة والشراسة ١٩٣٩
ص ١٥٠ .

(٣) - لاحظ هنا صلاً لتذكره في ص ١٠٠ وفيه عيبين : كما هي عند الأصوليين .

فيه هذا المصنف ، وقد يكون حيداً كذلك . ثم سداً رعدة الشهوية في
الإنسان .

وفي المقابسات ، يبين أبو حسن مشقة العمل في الصناعة والجل في
العمل ، وهي كما رأينا من المشكلات الرئيسية في تاريخ الاستعمار ، وفي
المقابلة التاسعة عشرة سجد في السماع والعبادة ، وتأثيرها في نفس وحاجة
الطبعة إلى صناعة ، ويجده يذكر أنه خرج في صحبة أبي سليمان يوماً ، ومعه
صبي دهم الحنفية وحكمه كان حسن صوت ، فقال أبو سليمان : لو كان
لهذا من يحميه ويعين به ، وأحمد ، صرنا في المؤامرات ، والآن نحن المحمقة كان
يظهر أنه آية ، ويصير حكمة ، وفيه عجب سبع ، سبع الحس .

[ثم يسأل أبو سليمان عن صناعة] ، راحناحت في صناعة . وقد علمنا
أن الصناعة تحكي (١) الطبيعة وتزودنا بتدقيق بها ، واقرب منها على استجواب
دونها ؟ وهذا رأى صحيح وقول مشروع . وربما حكمت ، ويبيع رسمها وقصص
أثرها لاختطاط رتبها . وقد رعت أن هذا الحدث ، تكلمه "طبيعة" ، و
تعد ، وأنها نعيم ، وأنها راحناحت في "صناعة" حتى يكون مكان مستعداً
وماخوذاً من جهتها ، والغاية مبلوغة بمعونتها وإصدارها .

فقلنا له ما ندري ، وإنها لمسألة .

فهمان : إن الصيغة ، راحناحت في هذا المكان لأن "الصناعة"
هذه تسمى من النفس والعقل ، وتسمى على "الصيغة" ... وقد صرح أن الطبيعة
مرتبها دون مرتبة النفس ، تقبل أثرها وتمش أمرها ، وتكمل كمالها ، وتعين
على استعمالها وتكتب بإملائها وترسم بإلقائها .. والموسيقى حاصل للنفس
وموجود فيها على نوع صيف وصف شريف ، فالموسيقى إذا صادف طسعة
قابلة ، ومادة مستجيبة ، وقرينة مؤاندة ، وإلهة مقادة ، فرع فيها تأييد العقل

(١) وهذا هو أبو حسن نصرية ، في كتابه ، في وحيات مد المصنفه (أول)

في حيت مد نصرية أعماله ، في نفس وسما في نفس .

والفس لبوساً مؤثقاً وتأليفاً معجباً ، وأعطاهما صورة معشوقة ، وحلية مرموقة ، وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس بالطاقة . فمن هاهنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس بالطاقة بواسطة الصناعة الحادثة التي من شأنها استملاء ما ليس لها وإملاء ما يحصل فيها . استكمالاً بما تأخذ ، وكالاً لما تعطي .^(١)

وهكذا يتمثل لنا في هذا الجانب الفكري كثير من المشكلات التي تمثل عادة في الطريقة الخالية . ولابن سينا رسالة في البلاغة والخطابة ، يؤكد فيها تلك النزعة الحسية العامة في تفسير الخيال ، ولكنه — فيما يبدو — يفرق بين الخيال من حيث هو غاية تختلف عن العايات الأخرى ولا تمتزج بها . فعنده أن العايات ثلاث : خير ونافع ولذيذ . والنافع يكاد أن يكون ما عددناه من أجراء صلاح الحال محيطاً به . وأما اللذيذ فيبغى أو يحيط بأجزائه أعلى أنواعه أيضاً . فنقول : إن اللذة حركة للنفس وتهوؤ يكون بغتة بالحس للأمر الطبيعي الملائم ، فكل ما يفعل هذه الحركة والتهوؤ فهو لذيق ، وما فعل صدها فهو مؤلم مؤذ . والأمور الملائمة منها ما يلائم بالطبيعة ، ومنها ما يلائم بالعادة ، ويلائم بالطبيعة والعادة الكس والتواني والمعصية والدعة والنوم والمشتبهات والتحلية والحسية والفكرية وليس كل اللذيات عن الحس ، بل في التحيل لذات أيضاً وإن كانت بالحرى أن تنسب إلى الحس ؛ فإن الذاكرين للذات يلتذون بها . . . الخ .^(٢)

فأخير لنا من حيث هما عايتان لا يختلطان باللذيق ، أو بعبارة أخرى لا يتصمم اللذيق غاية خيرة أو غاية فعية^(٣) ، والتهوؤ الذي يكون بغتة

(١) أبو حيان توحيدى : فاست ، تحقيق سدي ، شرحه المكتبة التجارية سنة ١٩٢٩ ، من ١٦٣ ، ١٦٤ .

(٢) ابن سينا : رسالة في البلاغة والخطابة — صورة فوتوغرافية برقم ٧٦٣٣٥ مكتبة جامعة القاهرة ، ورقة ١٠ .

(٣) راجع نظرية كانت ، فيما سبق .

بالحس للأمر الطبيعي الملائم هو ما اصطلاح على تسميته intuition^(١) في
 الفلسفة الجمالية الغربية بحاصة عند بند توكر وتشة . وكل اللذيات تصدر عن
 الحس ، أو هي آخر الأمر تعود إلى الحس ، فالحس هو مدر الخيال .
 واللذة التي تحدث عن الخيال مرجعها إلى الحس^(٢) . وهنا يتمثل لنا اتجاه
 المدرسة الانجيزية لصفة خاصة في موقفها من الذوق الفني . ولئسناها بسبيل
 مقارنة هذه الأفكار الجمالية عند العرب بما نجده عند المفكرين الغربيين ، فقد
 حددنا لهذا الغرض مكانا خاصا من هذه الرسالة . وبهنا هنأمر :
 الأول أن ندس في حسابنا أن أى محاولة لكتابة تاريخ فلسفة الخيال لا تصور
 النظرية الجمالية عند العرب تعد محاولة لا يمكن الاكتفاء بشرايتها^(٣) ، لأن
 هذه النظرية — مع البحث والاستقصاء — لا تنفص عن تاريخ الاستطيقا .
 وإذا كان التاريخ لفكرى للعرب يكون جزءا لا ينفصل عن التاريخ العام
 لتطور الفكر العالمى ، فإن نظرية الجمال عديم تعد حلقة من سلسلة تاريخ
 الوعي الجمالى العالمى لا تقل قيمة عن الطريبات التي شاعت في العصور الوسطى
 عند الغربيين .

الثانى أن الاتجاه العام لهذه النظرية عند العرب كان اتجاها حسيا . وقد تمثل
 هذا الاتجاه على هذا النحو منذ اللحظة الأولى كما صورته لنا الشعراء . وهم أرقى
 مطهر فكرى للعربى الخاهى ، وكما صورته لنا فلاسفتهم ومفكروهم ، على نحو
 ما رأينا عند ابن سينا والغزالي وأبى حيان ،

وقد يثور هنا هذا السؤال : هل كان هناك تفاعل بين هذه الأفكار التي
 نجدها عند هؤلاء المفكرين العرب وبين اتجاه الأدباء والمتفنين أنفسهم ؟
 وليس هناك ما يدعونا في الواقع إلى الإجابة على هذا السؤال ؛ ذلك أن
 هؤلاء المفكرين لم يكونوا يقننون للأدباء ، ولم يكن الأدباء بدورهم ينتظرون

(١) راجع الفصل الأول من كرونشة : Aesthetic

(٢) قارن هذه النظرية بطرية الذوق عند ادمون برك — راجع نهاية الفصل الثالث من

الكتاب الأول من هذا الكتاب

(٣) بشر بورنسكيت إلى أنه لم يستطع في تاريخه لفلسفة الجمال أن يشكك عن لوعى الجمال =

مبصر إليه هؤلاء من العالم ، فينبعونه ، وإنما كان هؤلاء يعبرون عن احساسهم بالحق وروث يعبرون في أفكارهم عن تصورهم بالحق . ومهمة هذا البحث ليست في أن تحقق اتصال بين المفكرين والمفسرين ولكن المهم هو تبيين الأساس المشترك الذي قام عليه كل تعبير عن الحمل أو تصور له في كل فئة انصت أي نوع من الاتصال ، فمن والجمال . وهذا الأساس عبارة أخرى هو الروح الذي يعيش في حيز ، ولكنه يظهر في كل لون من ألوان نشاط الروح على نحو من الأقسام . وعندما يكون ذلك الأساس المشترك أو الروح هو الذي تمش كذلك في المقادير من حيث هو من ألوان ذلك شخص . وإليك قد لاحظ أن هذا المفكرين كالغزالي مثلا تصوروا ذلك الروح في تصور دلتلهم وتمكره فيه دون أن ينظر إلى عمل بقية من الأعمال الخفية . بل هو تصور الحمل في غير صورته ، وبذلك كان حكمه على شعر حكما خطأ كما يجب قوله . وأما شعر وكلام حسبه حسن وقبحه فصح . " فهو قد اكتمى أن يضع نظريته في احسن وانفسح . وعندما يكون كل متوافرت له شروط احسن حساً ، وكل ما توافرت له شروط القبح فصح . بل في ذلك شعر . وهذا الحكم الذي لا يستطيع أن

[illegible][illegible]

يعبد منه تشعر لا يتركه لمرصه نقول بأعداد نفخ من تلك الأفكار
واتجاهات الشعراء ، ذلك أن التفاعل قد يترك بعيداً فكون حفيد حسن ترند
الفروع ظاهرة إلى حد واحد صدرت في الأعماق ومع ذلك فقد حد
صوراً ظاهرة لهذا التفاعل وإن كان لا نملك شصعها ، ذلك أنه كما
من السهل أن ترتد الظواهر المحسنة إلى أصل واحد ولكن بحرف شبه هذه
الظواهر لا يجعلنا نقض بنسب الأثر والمؤثر بينهما في نظام شامل مباشر.

ويكبر هذا أن عرض عرصاً سريعاً بصورة من صور هذا التفاعل في
اليدى لا يمكن القصص به رغم التشبه القوي بين "تمكرتت" كما يبدو عند أولئك
المفكرين الذين عرضوا لهم من قبل ، وعدد من طباق في صكتهم اليدى
وغير اشعر ، وفي هذا السكت قول ابن طططه ، وغيار اشعر أن
يورد على هذه "تألف" ، مما قبله واصطفيه كان ، فهو وأف ، وما قبله وفده
فهو ، فقص ، والعفة في قول لفهم ، فقد للسعر الحسن اليدى يرد عليه وفده
لنقيح منه ، واهتراره ما يقوله ونكرهه لما يفهم ، أن كل حاسة من حواس
البدن إنما تقبل ما يتعص بها بما طعت له إذا كان وروده عليها وروداً طبيعياً
باعتدال لا جور فيه ، وبموافقة لا مضادة معها ، في من تألف المرء الحسن
وتقضى بالمرء القسح الكريه ، والأنف يقبل الشر الطيب ويدى الملمس
الحديث ، وأهم بلند مذاق اخلو ويمع لشع والمرء ، والأذن تشوف بصوت
الحفص السك وتنادى بإخخير الهان ، واليد تعم بالملمس الذين الساعم
وتنادى بالحش المؤدى ، ولهم بأس من الكلام بأعدل "صواب الحق" ،
والخائز المعروف المألوف ويشوف إليه ويحلى له ، ويستوحش من "كلام
الجائر الخطأ الباطل ، والمحال المحبول المسكر ، وسفر منه ، وصداؤه ، وهذا
كان الكلام الوارد على لفهم مضطرباً مضطرباً من كدر الهى ، مقوماً من أود
الخطأ واللعن ، سالماً من جور التأليف ، موزوناً بميزان صواب لقصص ومعنى
وتركيباً ، اتسعت طرقه ، ولطفت مواجعه ، فبقية لفهم وارتاح له وأسس به.

وإذا ورد على ضد هذه الصفة . وكان ماضيا محالا مجهولا . انسدت طريقه . ونفاه . واستوحش عند حسبه ، وهو صدى له . وتأدى به كتأدى سائر الخواص بما يخالفها على ما شرحناه .

وعلة كل حسن مقبول الاعتدال . كما أن علة كل قبيح مني الاضطراب . والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق بما يخالفه . ولها أحوال تنصرف بها . وإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهترت له وحدثت لها أريحية وطرب . وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت . (١)

ومن هذا النص يتضح لنا مدى التشابه الذي نلاحظه في تفسير احتمال والقبح على أساس حمى عند أولئك المفكرين وعند ابن طباطبا في كتابه النقدي . ومع ذلك فلما نريد أن نورط أنفسنا في القول بالتفاعل المباشر بين هذه الأفكار وتلك . وبكفينا من الملاحظة تسجيل هذا التشابه الواضح الذي لا يمنعنا من التماس أساس واحد له (٢)

وقد عرصنا في الباب الأول من هذا البحث للأسس الجمالية المختلفة التي تعمس في الأحكام النقدية . ونود أن بصيفها أن هذه الأسس لا تمثل

(١) ابن طباطبا : عيار لشمس ، نسخة من مخطوطة عمدة مخصوصات بالأمانة العامة للجامعة العربية ورقة ٦ .

(٢) لاحظ أن من صاغنا مقدم ، ولرروق في أوائل القرن الخامس [هـ] في مقدمته القيمة إلى وصفها شرحه لبوان الجماسة لأرغم . وهذا يريد في صعوبة القول بتأثير لنقاد المفكرين في مدون البحث حمى . وبسبب أن يكونوا جميعا متأثرين بفهم عام وروح عام . وقد ذكر الدكتور شوقي ضيف في رسالته « النقد الأدبي في كتاب الأمل » ، ص ٣٣ مخطوطة ، أن حركة لمقنية التي ظهرت في العراق وفي البصرة على الخصوص يمكن أن تكون أول صاهرة أدبية للبعد متأثر بالأفكار الفدسية ، تواصل بين عصاة وأمثلة من معتزلة دعوى العربية بدعية ومحمو لنسب إلى إلهية غنا حرا . وجاء الناس فقلدوهم في الأدب ودعوا إلى الحرية الأدبية كما دعا أبو الواس وأصحابه .

مدى لا يمكن قوله بسهولة هنا هو أن يكون الأدباء قد قلدوا المعتزلة . ولكن الذي لا خوف من تقريره هو أن يكون هناك دافع دفع الناس إلى أن يفكروا في الدين تفكيراً حراً ، كما دفعهم إلى أن يساويوا الأدب كذلك تناولوا حراً .

لا تتمش جميعاً على قدم المساواة في كل حين وكل مكان، بل لاحظ أن بعض هذه الأسس يكون ميدان تناقضه أقل من بعض، وقد لا تتمش بعض هذه الأسس على الإطلاق أو تتمش في صورة سلبية، بمعنى أنه إذا كانت الساحة الدينية أساساً من الأسس التي يقوم عليها الحكم الخيالي فليس حتماً أن يدحض في اعتبار هذا الحكم أن كل ما وافق هذه الساحة خيالي، فقد يكون موافقته لها سبباً من أسباب قبحه أو عدم الرضا عنه، كما تكون مخالفة لها سبباً من أسباب جماله أو الإقبال عليه. ولذلك فيما عند ما نقول الأساس الديني فإنما يعني هذا الأساس صورته الإيجابية والسلبية، لأن الملاحظين ديني في الوقت نفسه على الأقل من وجهة نظر الدارس.

ومن هنا سنمضي في تصوير تلك الأسس الخيالية كما تتمثل له في نقد العربي والنقد الذي تتمش به، إيجاباً وسلباً، وكل ما يناحية سلبية من ضمنه هو أنها تساعد على حصر المجال

٢ - ولكن ما النقد العربي؟

وهذا السؤال قد تستدعي الإجابة عليه فصلاً طويلاً في تاريخ النقد الأدبي عند العرب، هذا منهج، وقد سبق إلى تنفيذه بعض دارسي "النقد العربي"^(١) ولا شك في أن هذا المنهج له قسمته في أنه يصور لنا التطورات التي حدثت في ذلك النشاط الفكري عند العرب، ولكنني لا أريد أن أكتب هذا الفصل هنا، لأن دراستنا تقوم في أساسها على التصور العام، فالنقد في أي صورة من صورته، وفي أي بيئة من بيئاته، وأي عصر من عصوره، هو المادة التي نعمل فيها، هذه الدراسة، مهماً إذاً هي أن نتصور هذه المادة، قبل أن نصور الأسس التي تتمثلها فيها.

ومادة النقد الأدبي عند العرب غريبة، ولكنها كما يشعر في هذه الغرابة سواء بسواء، فكما أننا نستطيع أن نحترق بصعقة قصائد تصور من خلالها

(١) كالأستاذ أحمد زهير في كتابه "تاريخ النقد الأدبي عند العرب"، والدكتور محمد مدور في كتاب "النقد المنهجي عند العرب"، والدكتور أحمد أمين في كتابه "عند الأدبي".

في المدح في شعر العربي رعم سكرثرة المربه من قصائد التي تمش هذا
 الفن ، وكذلك الأمر فيما يختص بمادة النقد ، قد يكتفى لإسنان بيضع
 كتب يتصور من خلالها هذه المادة كلها ، ذلك أن كثيراً مما يمكن أن يسمى
 المبادئ النقدية قد تكرر بشكل ملحوظ في أغلب كتب النقد . وفواين
 السركات الشعرية من أوصح الأمثلة على ذلك . وقد نجد السائد يقن عن
 سابقه فصولاً كاملة دون أن يشير إلى ذلك . وكتاب « نقد الشعر » لهدامة
 ابن جعفر يكاد يكون مورعاً في كثير من الكتب التي جاءت بعده . وعبت
 بالوقوف أمام الصور البلاغية . وهذه المادة النقدية الغريبة إذن مادة مكررة .
 وهذا التكرار هو سبب عزارتها . ويستوى هذا في الكتب التي سميت كتب
 البلاغة . والكتب التي اتخذت موقفاً وسطاً وجعلت مشكلة إعجاز القرآن
 موضوعها . ويستطيع أن نجد كتاباً واحداً في كل نوع من أنواع هذه
 الكتب يغنيننا في تصور النوع كله .

ومهما يكن من شيء فإسلاً لا يريد أن نقاد من قيمة المنهج التاريخي في
 دراسة النقد العربي ولكن هذا المنهج لا يتلاءم مع موقفاً . ونحن نقد النقد
 العربي كل حكم حمالي صدر على عمل أدبي ، وكل محاولة لتفسير هذا الحكم
 أو بعبارة أخرى هناك نقد ونفسير لهذا النقد ، أو ما يمكن أن نسميه « نظرية
 النقد » . على أن كمية الأحكام الدسة لموقفها الأهمية الأولى ، ولكن بما
 يوفقنا عن إمكان الاستفادة من هذه الأحكام كثيراً أنها لم تكن مصحوة
 بالتعليل : فنحن كثيراً ما قرأ مثل هاتين العبارتين في كتب النقد : « من
 الحسن . . . » « من القبيح . . . » وقرأ تحت العبارة الأولى طائفة من
 الأشعار المختارة ، « » ، وقرأ مثلها تحت العبارة الثانية ، دون أن نجد تعليلاً
 واحداً لحكم من الطائفتين . وابن طباطبا في كتابه « عيار الشعر » يمثل هذه

(١) في « من » و« من » لهدامة نجد مدح من هـ شعر الحسن المختار . ولا شك أن
 فكرة لا حبر قد أوجت في كثير من مصيبت كتب « المختار »

السرعة : فثلاثة أرباع 'مكتبات' تقسم بين اثنين لما يستحسن وما يستفح .
ومثل ذلك نجد في « موارد » الأمدى و « وساطة » الجرجاني وغيرهما .
والذين يتحدثون في تاريخ النقد العربي يقولون إن هذا النقد كان في أول
أدواره يقوم على مجرد الحكم دون التعليل أو ذكر الأسس . ثم تطور
إلى الحكم المعلن له . ويسور أن قصة أم حبيب قد وقعت في العصر
الجاهلي . وأن الأمدى والقاضي الخرجاني قد عاشا في القرن الرابع الهجري .
إن هاتك أحكاما لا يمكن الاستفادة منها في تلك الأحكام التي لم تعدل وهي كثيرة
في النقد العربي . والأحكام التي عدل لها ، على قلتها ، لم تظهر في دراسة
تطبيقية لدراسة نظرية سابقة . ومن هنا يلزم أن نضم تلك الأحكام إلى
الصور النظرية حتى ينسنى لنا انتماس الأسس الخفية لهذه الأحكام . وكل
ما في الأمر هو أن هذه الأحكام تمثل الميدان كله ، بمعنى أنها تمتد بها إلى
الاطراف القصية حيث تلقى الأفراد العاديين في الأمة . الأفراد الذين
لم يكونوا نقاداً وإنما كانوا متذوقين . وعندما سمس كل أسس لتذوق
الشخصية^(١) .

(١) والمفهوم السائد للأدب أنه صعة . ونحن نقول إنه صعة فربما
حذر من التباس كلمة الصعة بالتكلف ؛ فليست الصعة هي ما عرف بالتكلف ؛
فحين نقرأ أحيانا عبارة : تكلف الصعة ، نأشعر بتغيير بينهما . والصعة
قديمة في الشعر العربي ، عرفها جاهليون وحفوا بها ، وكانت منهم أول
مدرسة شعرية تهتم بالصعة وبذل الجهد في العملية الإبداعية . وقد يخلط
ابن قتيبة بين معنى الصعة والتكلف حين يتحدث عن هذه المدرسة فيقول :
« والمتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفطيش ، وأعاد فيه
الطر كزهير والخطيئة . وكان الأصمعي يقول : زهير والخطيئة وأشباههما من

(١) سبق أن عرضنا أن التذوق شخصي في الفصل الثالث من « ب أدب » .

"شعراء عبيد" لشعر لأنهم يقجوه ولم يدهسوا فيه مذهب المصنوعين . وكان
احصية يقول : حين شعر الخولى المفتح المحكك قال سويد بن كراع
إذا ذكر تمسحه شعره .

أبيت ربوات التوائ كما أصادى بها مرما من الوحش نزعا
أكأها حتى أعرس بعد ما يكون سحيراً أو بعد فهاجعا
إذا حفت أن تروى عنى رددتها وراء انراق حشية أن تطعما
وحشني خوف أن عفان ردها وثقتها حولاً حريداً ومربعما
وقد كان في نفسى عليها زيادة فم أر إلا أن أطيع وأسمعا
وقال عدي بن الرفاع .

وفصيدة قد ست أجمع يذها حتى أقوم ميلها وسنادها
نظر المثقف في كهوف قنائه حتى يقيم ثقافه منادها^(١)
ولسود مفهوم "الصعة" هذا واحد من أحدوا أنفسهم بالمثل الفنية
أقدميه . فم يكن شعرهم يحبو من صعة . ولما ناد أنفسهم كانوا يقيمون وزناً
لهذه الصعة مهما كان ثمرتهم وخوفهم من هذه المقصة . وليس الشعر عند
أهل "عم" إلا حسن انفاق . وقرب المأخذ . واختيار الكلام ، ووضع
الألفاظ في مواضعها . وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله .
وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير مافرة لمعناه .
فإن "الكلام لا يكنى" لها والرواق إلا إذا كان بهذا الوصف . وتلك طريقة
البحر^(٢) "البحر" هذه لم تنف أن يكون في شعره صعة . وبطرة
فاحصة في هذا الشعر تكشف عن هذه الصنعة .

هذا هو مفهوم الشعر . وهو نفسه مفهوم الأدب بعامة ، ومفهوم البلاغة
بعامها لعام . وبكم هذا المفهوم ما نقله المرزباني عن محمد بن يزيد النحوي

(١) من صفة : شعر وشعر ، ص ٤٤٠ ، من سنة ١٩٠٢ ، ص ١٧

(٢) لامي : نونية ، ط ١ محمود توفيق سنة ١٩٤٤ ص ٣٩١

حيث يقول : « أحسن الشعر ما قارب فيه القش إذا شبه ، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة ، ونبه فيه بقضته على ما يحكى عن غيره ، وساقه برصف قوى واختصار قريب ، وعدل فيه عن الإفراط » (١) . وكأن هذه المبادئ قد قصد بها ما يسمى بالشعر المصبوع . فإن لعدول عن الإفراط معنى "صدق" أو ما سماه هو مقاربة التشبيه . وطريقة البحترى لم تكن قائمة على مبدأ الصدق . وربما قال : « أحسن الشعر أكده » . ومعنى هذا أن البحترى ومن تبعه يفتنه في الكذب لم يكن يختلف عن غيره من أحدوا أنفسهم بالإفراط والمبالغة . لأنهم جميعا سيشتركون آخر الأمر أو أوله في مبدأ الصنعة . وقد كان لهذا المبدأ خطره في تكيف الذوق العام .

ويضيف الجاحظ مبدأ آخر للكلام الحسن حيث يقول : « وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ، ومعناه في ظاهر لفظه ، وكان الله عز وجل قد ألهى من الحلاله وعنده من نور الحكمة على حسب ذمة صاحبه وتقوى قائلة . فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً ، وكان صحيح الطبع بعيداً من الاستكراه ومنزهاً عن الاحتلال مصوراً عن التكلف . صعب في القلب صنيع العيش في التربة الكريمة » (٢) . ثم نجد أن أحسن الكلام ما كان قليلاً وأعنى عن كثير . وهذا المبدأ من المبادئ السائدة أيضاً . فلن نجد كتاباً في النقد أو البلاغة خالياً من الإشارة إليه . وسيكون له أثره كمبدأ الصنعة في تكيف الذوق العربي . ولكن المتداول منه سيقصر على العبارة الأولى : « ما كان قليله يغنيك عن كثيره » . لأن هذا الحكم ستنصب على الأعمال الأدبية والشعرية منها صفة خاصة . فكان لابد من استبعاد أن يكون الله عز وجل قد ألهى شعراً من الأشعار جلالة ، وغشاه من نور الحكمة . . . ولعل الجاحظ نفسه حين أطلق هذا الحكم كانت في نفسه صورة لهذا الكلام الحسن الذي اتخذ كل هذه الأوصاف وهو الحديث النبوي : فهو في موضع

(١) المرار : الموشح ، المطبعة السعيدية سنة ١٣٤٣ هـ ، ص ٢٤٣ .

(٢) احصاء البيان ونظمه ، السدوني ، القاهرة سنة ١٩٤٧ ، ص ٩٧ - ٩٨ .

آخر بقول الرسول : « صرت بالصبيا وأعطيت جوامع الحكم » . ورجع
على « جوامع الحكم » بقوله : وهو القليل الخامع للكثير ^(١) . وعند ما نجد
بعض الناس ينظف شرف المعنى فانه يكون متأثراً بذلك المبدأ الذي أطلقه
الحافظ وهو يضرب في الحديث النبوي .

على أن مبدأ القبيح اجماع للكثير ، كان من المبادئ الفعالة التي تتحكم
في إنتاج الشعراء . وقد التفتد ، من كان مبدأ عاما يشترك فيه الأعراب ، فقد
حكى المفضل قال : قلت لأعرابي ما لبلاغة ؟ فقال : الإيجار من غير عجز
والإطراب في غير خطا . (٣)

ويصح بنا مفهوم الإيجاز بما يتفق وهذا المبدأ في كلام خلف الأحمر حين
 سئل : فقيل له ما سأل في الكلام التحليل عدة معان ؟ فقال : إن كلام العرب
 أوعية والمعاني أوعية ، وإنما جعلت ضروب من الأوعية في وعاء واحد ، (٣)
 وبهذا الطريقة يتناول ذلك المبدأ الذي يدعونه في تقييد الجامع للكثير ،
 أي يكون هو "بلاغة" وأبو هلال العسكري يصور لنا هذا التحول حين
 يقول : وأكثر ما عليه الناس في "بلاغة" أنها الاختصار . وتقريب المعاني
 بالاختصار ، والافصاح على الإشارة إلى معانيها . والدلالة بالقليل على
 الكثير . فمستحسن بعضهم عن ذلك فقال : منحة دالة . وإلى هذا ذهب أكثرهم
 في حذف الاختصار ، (٤) وبهذا يأتي طرف الحلقة . فالكلام الحسن هو
 الموحز . والكلام الموحز هو البليغ . والبليغ هو أحسن الكلام . ومنها
 كل مفهوم البلاغة هو بعينه مفهوم الأدب ، وكل تعريف للبلاغة نظامه
 فإنما هو تعريف للأدب .

(۱) خاندان: سن و تہیں ۳۳۸ ص

(٢) أبو هلال العسكري : رسالة في الفصول بين الأعداء والغرب والعجم (نشرت في مجموعة المخطوطات العربية ، ط ١٩٥٢ م) ، ص ٢١٨ .

(۲) نفسی مصدر و مصدره .

(٤) نفس مصدر ، ص ٢٦٤

ولم يقف النقد خارج البلاغة . بل ربما ذهب بعض المؤلفين إلى أن
الأدباء لم يفرقوا بين علوم البلاغة وبين النقد . وبضح هذا في كتبهم التي
سميت باسم النقد وبحثت في أبواب البيان كقند الشعر والعمدة^(١) ذلك
أن أبواب البيان هذه هي بعينها عناصر نصعة كالنثيه والاستعارة وغيرهم .
فإذا كان الأدب صناعة فإن البيان تفصيل لعناصر هذه الصناعة . والنقد
كشف لهذه العناصر في عمل الأدب والحكم عليه بحسبها .

هذا الاختلاط في الواقع هو ما يحير الباحث في النقد العربي فلا يستطيع
أن يفصل بين ميدان النقد وميدان البلاغة لشدة بداخلهما . بل أكثر من هذا
فإن ما سمي البديع لم يكن أكثر من عناصر أدبية تنحى بها صناعة الأدب فهي
قائمة مد وجدت تلك الصناعة . أي مد وجدت مدرسة زهير في العصر
الجاهلي . وابن المعتز . واصع علم البديع . يقول :

البديع إسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ومعاد المتأدبين
منهم ، فأما لعناء النلة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ، ولا يدرون
ماهو . وما جمع فون البديع ولا سقنى إليه أحد^(٢) . ويتصح صدور دعوى
ابن المعتز ، فيما نقرأ عن الخاضع من مفهوم البديع إذ يقول : قوله هم ساعد
الدهر إنما هو مش ، وهذا الذى تسميه الرواة : البديع . وقد قال الراعى :
هم كاهن الدهر الذى يتقى به ومنكبه إن كان للدهر مك
وقد جاء في الحديث : موسى الله أحد ، وساعد الله أشد .

والبديع مقصور على العرب ومن أجله وقت لغتهم كل لغة . وأربت على
كل لسان . والراعى كثير البديع في شعره . وبشار حسن البديع ، والعتابى
يذهب شعره في البديع . وقال كعب بن عدى :

شد العقاب على الرى بمن حى حتى يكون لغيره تمكلا

(١) أحمد صيف : مقدمة درسه بلاغة العرب ، ط ١ القاهرة سنة ١٩٣١ ، ص ٦٨ وما بعدها .

(٢) ابن المعتز : البديع ، نشره كركاشوكسى ، لندن سنة ١٩٣٥ ، ص ٥٧ .

واخجل في عص الأمور إذا اغدى مستخرج للجاهلين عقولا (١)
 فهذا معناه أن كلمة البديع حتى عهد الخاطط كان يقصد بها المثل الثابت
 والأمثال كثيرة في الشعر العربي، وهو ما حمل الخاطط على القول باقتصار
 البديع على العرب، ولكن ليس معنى هذا أن البديع قد اخترعه ابن المعتز
 اختراعاً؛ ذلك أن محسات "صناعة الأدبية قديمة كما فلنا بقدم هذه الصناعة.
 وتنصح هذه "فنون لغين ابن المعتز، ويجمعها تحت اسم البديع، ويقول في
 أول كتبه: وإيما غرضاً في هذا الكتاب تعريف الناس أن المحدثين لم
 يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أنواع البديع (٢).
 والبديع من عناصر الصناعة القديمة التي اصبحت وكثرت عند المحدثين،
 ولم يعد لما يسمى بالطبع إلا ميدان محدود.

ب — هذا هو المفهوم العام للأدب فإذا كان مضمره عند النقاد.
 ذكر المروقي أن هناك موفين كان الناس يقفونهما من الشعر:
 المتطلبون للطبع والمتطلبون للصناعة. وأتباع مذهب الطبع هم الذين يسعون
 نحو الأوائس دون صناعة. وأتباع مذهب الصناعة هم الذين لما رأوا استغراب
 الناس للبديع على اقتسامهم فيه، أولعوا بتورده إظهاراً للاقتدار ودهاباً إلى
 الإغراب، فمن مفرط ومقتصد، ويحمود فيها يأتيه ومدموم... فمن مال إلى
 الأول ولأنه أشبه بطرائق الأعراب لسلامته في السبك، واستوائه عند
 الفحص، ومن مال إلى الثاني فلعللته على كمال البراعة والالتذاذ بالعراية (٣).
 وفي صدى مفهوم الطبع والصناعة نجد مفهوم الصدق والكذب، وبعض الناس
 يتطلعون للصدق فيما ينقل إليهم العمل الأدبي، والآخرين، وهم الأغلبية،
 لا يهتمون بالصدق كثيراً ولا قليلاً، بل ربما فضلوا عليه الكذب، وهم بطبيعة

(١) المحقق: سيبويه، ص ٢٠٠، من ٤٧.

(٢) ابن المعتز: ص ٣.

(٣) المروقي: شرح ديوان خنساء، حة تأليف وشرح، وشرح ج ١ سنة ١٩٥١،

ص ١٢، ١٣ من مقدمة شرح المروقي.

الحال يعنون الكذب الفنى الذى لا يلحق الإنسان منه ضرر ، ويحدث فى
 النفس متعة فى الوقت نفسه . وهكذا كان موقف القديس ، فهم من قال :
 أحسن الشعر أصدق ، قال لأن تجويد قائله فيه مع كونه فى إيسار الصدق يدل
 على الاقتدار والخذق . ومنهم من اختار العلو حتى قيل : أحسن الشعر أكذب ،
 لأن قوله إذا أسقط عن نفسه تقابل الوصف والموصوف أمد فيما يأتيه إلى
 أعلى الرتبة ، وظهر قوته فى الصياغة وتمهره فى الصياغة . واتسعت مدارجه
 ومواضعه . فتصرف فى الوصف كيف شاء . لأن العمل عمده على المبالغة
 والتثمين لا المصادقة والتحقيق . وعلى هذا أكثر العلماء الشعر والقائمين له .^(١)
 وفى صدى مفهوم الطبع والصعقة نجد كذلك مفهوم السهولة والصعوبة .
 فإذا كان البحترى يثنى "شعر المصنوع وأبو تمام الشعر المصنوع فقد كان شعر
 البحترى سهلاً وشعر أبى تمام صعباً ، وأحب أدس سهولة البحترى فى شعره
 ومال قوم إلى مواجهة الصعوبات فى شعر أبى تمام ، وقد صور لنا الراغب
 الأصفهاني هذين الموقفين حيث يقول : "مداهب الناس فى ذلك مختلفة :
 فهم من يميل إلى ما سهل فيقول : خير الشعر ما لا يحجبه شئ . عن فهم .
 وقال آخر : خير الشعر ما معناه إلى قلبك أسرع من لفظه إلى سمعك . ومن
 يقول : ما كان مطابقاً للصدق وموافقاً للوصف ، كما قيل :

وإن أحسن بيت أنت قائله بيت يقال إذا أشدته صدق

... ومنهم من يميل إلى ما انعلق معناه وصعب استجراحه كشعر ابن
 مقبل والفرزدق ،^(٢) .

ومن قبل صور العسكري هذين الموقفين ولكنه وقف موقفاً صريحاً
 بجانب المفصلين للسهولة حيث يقول : "وقد غلب الجهل على قوم فصاروا
 يستحيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا تكده ، ويستفصحوه إذا وحدوا

(١) المروقي : سراج ديوان الخمسة ، ص ١١

(٢) الراغب لأصفهان : محاسن الأدب ، ط المولى سنة ١٢٨٧ هـ . ج ١ ص ٥٥ ، ٥٦

الفاظه كرة غليظة وحاسية غريبة . ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلساً
عنداً وسهلاً خيراً . ولم يعلموا أن "سهل" أمع جواباً وأعز مضاً ، وهو أحسن
موقفاً وأعذب مستمعاً . (١)

حتى الآن ما يزال لاحظ أن اختلاف المواقف يرجع إلى مشكلة الطبع
والصعقة ، يقوم بمصنوع "سعر المطبوع" و "حرون" بمصنوع المصنوع . ونسج
عن ذلك أن ما أوثق للصدق وأعجب هؤلاء بالكذب ، كما نتج عنه أن
تطلب أم لك "سهولة" وارتضى هؤلاء "الصعوبة"

و قد صنف المروقي "نفاد أصنافاً أربعة" . وقد جهدت جهدي أن أميز
في هذا الصنف حصص بغيرها كل صنف تميزاً واضحاً بحيث يرد كل
صنف إلى مفهوم من المفهومين "لغائيين" السابقين للأدب ، مفهوم الطبع
ومفهوم الصعقة . وقد تبين لي أن تصنيف الناس أربعة أصناف لا يعني مطلقاً
أنه كان هناك أربعة مفهومات مختلفة ، وإنما يندرج في هذه الأصناف
الأربعة مفهوم "الطبع السليم" ، ومفهوم "الصعقة البدعية" ، والصنف الأول
مثلاً يقول : "فقر الأصناف وغررها كجواهر العقود ودررها ، فإذا وسم
أعفانها بتحسين ضومها . وحلى أعطها بتركيب شذورها ، فراق مسموعها
ومصبوعها . وراى مفهومها ومحفوظها جاء ما حرر منها مصفى من كدر العي
واختص . مقوماً من أود اللحن والخطأ ، سالماً من جنف التأليف ، موزوناً
بميران الصواب ، يموج في حواشيه رويق الصفاء لفظاً وتركيباً — قبله الفهم
والثقة السمع ، وإذا ورد على صدهذه الصفة صدى الفهم منه وتأدى السمع
به تأذى الحواس بما يخالفها" (٢)

فهذا الصنف لا ينصح من مفهوماته الأدبية موقفه الصريح من مشكلة

(١) مكرى : ص ٤٤

(٢) روى : مقدمة شرح ديوان ... ص ٥ . ولعلارة ذخيرة من هذا
"مكر" كلام ابن صبيح سابق ، وروى بقى عنه "حيثما فلا صريحاً وذكر اسمه ، وهو
في هذه مرة بقى يكونه دون أن شير به .

الطبع والصنعة ؛ لأن تحسين الصنعة من مفهومات الصنعة ، والسلامة من جف
التأليف من مفهومات الطبع . وقبول الفهم من مفهومات الطبع لأنه يهدف
إلى الصدق . ولتأذ السمع من مفهومات الصنعة التي تتلقاها أول ما تتلقاها
الحواس وتتأذى ، أو تتذ . ومن هنا كانت عبارة عامر بن عبد القيس :
« الكلمة إذا خرجت من قلب وقعت في قلب . وإذا خرجت من اللسان
لم تجاور الآذان » (١) .

هذا هو الصنف الأول من الناس عند المرزوقي .

و مهم من لم يرض بالوقوف على هذا الخد فحاوره والنزم من
الريادة عليه تميم المقطع . وتلخيص المصنع . وعطف الأواخر على
الأوائل . ودلالة الموارد على المصادر . وتناسب الفصول والوصول .
وتعادل الأقسام والأوران . والكشف عن قناع المعنى بلفظ هو في
الاختيار أولى حتى يضاق المعنى اللفظ . وسابق فيه الفهم والسمع . . .
و واضح أن هذا الصنف الجديد يضيف قدراً من عناصر الصنعة إلى العناصر
التي تطلب الصنف الأول ، ولكنه لا يتخذ موقفاً محايداً ، ولا يقدم مفهوماً
جديداً . وفي الصنف الثالث يتمثل القول بالصنعة البديعية ؛ فهذا الصنف قد
« ترقى إلى ما هو أشد وأصعب ؛ ولم تشعه هذه التكاليف في البلاغة حتى تطلب
البديع من التزصيع والتسجيع والتطبيق والتحسيس ، وعكس البناء في النظم ،
وتوشيح العبارة بالفاظ مستعارة ، إلى و حوه أحر تنطق بها الكتب المؤلفة
في البديع » (٢) . و واضح من عبارة « ترقى إلى ما هو أشق وأصعب ، أنه ليس
صنفًا جديداً ولكنه صنف يضيف أيضاً قدراً جديداً من عناصر الصنعة
البديعية إلى القدر الذي وقف عنده الصنفان السابقان . فهذه الأقسام الثلاثة
جميعاً تأخذ بمبدأ الصنعة ، بعضها يأخذ منه بالقليل فيجعل يحابه محلاً لنظم ،

(١) احاجه : بيان معنى ، ج ٢ ، ص ٣٢٨ .

(٢) المرزوقي ، المصدر نفسه ، ص ٥٥ .

(٣) المرزوقي : نفسه ، ص ٥٥ ، ٦٤ .

و بعضها يزيد على هذا القليل قدر آوا لكنه ما يزال يهتم بالمعنى والفهم ، وهذا لبعض الأخير هو الذي أخذ بمبدأ الصعقة كله ، فاستبعد كل عناصرها .

أما النصف الرابع فهو : من قصد فيها جاش به خاطره إلى أن يكون استفادته المتأمل له ، والباحث عن مكنونه من آثار عقله أكثر من استفادته من آثار قوله أو مثله . وهم أصحاب المعاني ، فصلوا المعاني المعجبة من خواص أمانيها ، وارتعوا حزنه عذبة . حكيمة ظريفة . أو رائقة بارعة . فصله كاميه ، لطيفة شريفة ، زاهرة فاحرة . وجعلوا رسومها أن تكون قريبة التشبيه لآلة الاسعارة صادقة الأوصاف . . . (١) . فعبارة : وجعلوا رسومها . . . إلخ ، تؤدي أحد مفهومات مذهب الطبع أداء صريحاً . وأما ما سبقها فيه يتضمن مفهوم : أصحاب المعاني ، . وأمام هذا المفهوم يقف الانسان متردداً إذا ما ذكر أن أما تمام كان قلة من قر الصعقة الدنيوية وكان مع ذلك يعد في معسكر أصحاب المعاني . والواقع أن مفهوم أصحاب المعاني ليس واحداً ؛ فلو تمام من أصحاب المعاني بمعنى أنه كان من أصحاب الصاعقة المعنوية . وهي تقابل الصاعقة اللفظية ، فمذهبهم إذن كان يأخذ بالصاعقتين (٢) . في حين يجد الباحث يرى يأخذ نفسه بالصاعقة اللفظية لحسب ، وهذا ما أشرنا إليه من قبل . أما المعاني فيجرى فيها على طبيعته دون استكراه . وهناك المفهوم الثاني لأصحاب المعاني وهم أولئك الذين يتطلبون المعاني المعجبة الصادرة عن طبع لا عن صعقة ، الواضحة السهلة ، لا العامضة الصعبة . وفي النص ما يحدد ما المقصود من هذين المصنوعين في قوله : المتأمل له ، والباحث عن مكنونه . . . إلخ . . . فالتأمل والبحث والتفتيش عن المعاني لا يحدث إلا في حالة ما إذا كانت هناك صاعقة معنوية ألبست المعنى شيئاً من الغموض كما هو

(١) نفسه من ٦ .

(٢) فهم ذلك سهو من عبارة لامي : « أول من قصد الشعر مسم من توليد ، ثم اتبعه أو تميم يستحسن مده . . . ذلك صريحاً ، وسكرة اللفظ والمعاني ، فقد شعره . . . راجع بوزارة من ١٣ .

شأن في شعرى تامة مثلاً . وإذن فقد لعق المرزوق لهذا الصنف الرابع مفهوم ما جمع فيه من المهتمين بالصناعة المعنوية وبين الآخزين بالصورة المتوسطة للصناعة اللغوية . ومعنى هذا أن اختلاف تقدير المستعمل من عناصر الصناعة اللفظية دائماً والمعنوية أحياناً هو الذى أعطاها أصافاً متعددة . ولكن هذه الأصاف لا تمثل كما أننا اتكأمت محضة في فهم الآيب بل تشتت جميعها في مفهوم الصناعة . فن أحدها به أو أكثر . وهما عود تؤكد النتيجة التى انتهى إليها في "مقرة السامة (١) " وهى أن مذهب الصناعة هو المنى كان سائداً في الشعر العربى على تفاوت بين الناس في الأحاد بهذا المذهب . ولم يبق لما سمي ، تطبيع إلا بحار محدود .

(ح) ولا شك أن مفهوم الآيب في الآمة هو الذى يحدد لبه وفه النقد واتكأهم . فما هى الصورة التى كانت صدى لهذا المفهوم عند "النقاد" ؟ سبق أن رأينا أن عناصر الصناعة لم تكن طاهرة للشعراء منذ اللحظة الأولى وإن كانوا قد مارسوها في شعرهم ، ولذلك كان النقد يتجدد مثل هذه الصورة ؛ فلنقد يتدققون وفق لطبيعتهم أو ما سمي بالسليقة ، وتصدر أحكامهم ، نتيجة لذلك ، بأخوذه أو الرذالة في صورته عفوية وإن كانت في واقع الأمر لها أساسها الخمالى الدفين في نفس الناقد . وليست هذه الصورة قاصرة في تاريخ النقد الأدبى عند العرب على فترة ما قبل الإسلام ، بل تكاد هذه الصورة تمثل موقف الحكم الجمالى الشعبي في كل فترة وكل مكان . ولا نسى أن كثيراً ممن كانوا يتخذون هذا الموقف كانوا شعراء ، فن نصيبهم من الشعر أو أكثر . ويدرس العلماء الشعر فيصبح عباً من العلوم العربية له أقسامه ^(١) ، ولكن هذه الأقسام لم تكن تتعدى البحث في طبيعة شعر إلى الكلام في قيمه الفنية ، مما يمكن أن يكون أداة طبيعة في أيدي النقاد . وبحث قدامة في محففات سابقه فلا يجد أحداً وضع في نقد شعر وتحليص حيدته من رديئه كتاباً :

(١) مقدمة بين جعفر : بعد الشعر ، تحجبى كتاب مصطلح سنة ١٩٤٨ ، ص ٩

وذن ... في هذا القسم اولى بأسع من سائر الأقسام المعدودة
وأمام هذا الإحساس بحلو الميدان من كتاب يتحدث للباس عن الخودة
والردامة . راجح قدامة يؤلف كتابه لقيم نقد الشعر .

وهذه المحاولة لها خطورتها في الدلالة على اتجاه النقد العربي ؛ ذلك أنها
محاولة تصدر عن كاتب مفكر لا عن شاعر . ومعنى هذا أن مشكلة الردامة
والخودة أو القبح والحسن ستخرج عن إطار الإحساس الفردي فيصبح هذا
الإحساس ذاته موضوعا للدرس . ولكن ينبغي ألا نتفاهل هنا ؛ فإن محاولة
قدامة لم تكن لتأخذ على غايتها تحليل الشعور اجمالى ، ولكنها حاولت أن
تصنع القواعد التى تضبط هذا الشعور ، فجعل من السهل التعبير عنه في حالة
ما إذا تعرض الإنسان لحكم بقدي . ومن ثم وجدت القواعد الموضوعية
للعمل الأدبي . ومهما ميز في قيمة هذه القواعد فإنها كانت على كل حال وسيلة
فعالة في إيجاد الناقد الذى يعرف كيف يحكم على العمل الأدبي وفقا لمفاهيم
واضحة . ومن ثم يقول المرزوقى : « ثم سألتنى . . عن قواعد الشعر التى يجب
"كلام فيها وعليها حتى نصير جوابها محفوظة من الوهن . وأركانها حروسة
من الوهن ؛ إذ كان لا يحكم للشاعر أو عليه الإساءة أو بالإحسان إلا بالمحصص
عنها وتأمل ما أحده منها (٢) » .

وذن فقد وجدت لقواعد الموضوعية للعمل الأدبي احميل ؛ وهو يقوم
بحسبها . وليس نريد أن نتعرض هنا لحكم تاريخي على هذه القواعد وكيف أنها
قد تكون وقفت ضمن احوال التى حالت دون تطور فن الأدب عند العرب .
ولكن الذى نستطيع أن لاحظنه هو أن الاتجاه العام لأدب العرب نحو
الصنعة كان يحتم قيام مثل هذه القواعد . لأنه يكفى أن ينتقل العمل إلى صنعة
حتى تكون له قاعدة . ومن ثم كان الاتجاه العام إلى أن الجمال موضوعي في

(١) قدمة بن جعفر : مد الشعر ، نحو كان مصادق سنة ١٩٤٨ .

(٢) المرزوقى : مقدمة شرح ديوان حماسة ، ص ٣ .

عن نتي ، وهذا احتمال لمن في عمل الأدب ويستطيع أن يشمه مرة
هذه الصنعة ، كما يستطيع ذلك الخبير بها .

ولاشك أن هذه القواعد قد منعت من تلك نقوضي القدية التي يصورها
لنا المرزوقي حين يقول : « ورعت . . . أنك مع طول محاليتك لجائزة
أشعر والعباء بمعانيه والمرير في انتقاده لم تقف من جهة على حد يؤديك
إلى المعرفة بجيده ومتوسطه ورديته . حتى تحرد لشهادة في شيء منه ، وثقت
الحكم عليه أولاً . أما من المجادين والمدافعين . بل تعتقد أن كثيراً مما
يستجيده . يدبحور ألا يضائقه عليه عمرو ، وأنه قد يستحسن لبيت ويثني
عليه ثم يستهجن نظيره في الشبه لفظاً ومعنى حتى لا يخافه ، فيعرض عنه إذ
كان ذلك موقوفاً على استحلاء المستحق واحتواء المحتوى . » (١) وكان لابد
إذن من وضع حد للجيد والمتوسط واردن معاً من تلك النقوضي في
الأحكام التي ترجع إلى ذوات الأشخاص . إلى استحلاتهم أو احتوائهم .

ومعنى هذا أنه كان هناك الموضوعيون في أحكامهم القدية وهم النقاد
احتماليون . كما كان هناك الدانيون في أحكامهم وهم عامة المتدوقين . وإذا
فقد وجد النقد احتمالي عاماً خاص في محيط هؤلاء النقاد الموضوعيين
(ويدخل في عدادهم بضعة الخال اللاغيون) . وكان النقد احتمالي بعمده العام
فوضي في ميدان عامة المتدوقين .

على أن الموقف لم يكن على هذا النحو من الحدة : قوم يقولون
بموضوعية الصفات الخيلة وقوم يقولون بذاتيتها ، من كثيراً ما يلاحظ الالتحاح
على اشتراك الخابيين في الحكم القدي . ويتضح ذلك في أحكام المفارقة .
فوجد أن المفارقة تقوم على أساس عناصر موضوعية وعناصر ذاتية . وإذا
نحن وقفنا عند المفارقة بين أبي تمام ولبحترى مثلاً وجدنا الأمدى يقول :
« وإن طالبت بالعلل والأسباب التي أوجست لتفضيل فقد أحبرت . . . بما

(١) المرزوقي : ص ١٠٤

أحاط به عسى من نعت مذهبهما وذكر مظهريهما في مرققة معاني الناس
وانتاجها ، وغنطيهما في المعنى والألفاظ . وإسادة من أساء منهما في الطاق
و تحجيس والاستعارة ودائمة النظر واضطراب الورق وغير ذلك... (١)

هذه الأمور الثلاثة هي التي أقام عليها الأمدى المفاضلة بين شعر وشعر ،
وهي جميعها أمور مادية منبوسة يمكن معرفتها ، للدرس والتعلم ؛ فهي تنقص
بقواعد عامة للشعر . ولكن المعرفة بهذه الأمور لا تكفي وحدها أو
لا تكفي معرفتها فصيح "عريفها" ، فإلا له حصره . ولذلك يعطى الأمدى
أهمية خاصة الاستعداد الشخصي . وللطبع "سليم" الذي لا يحصى . في تلقى
هذه الأمور .

وإذا كان قد سبق أن فسرنا مفهوم صبح السليم بأنه سلامة الخواص
كان هذا احاطت تأكيداً لموضوعية احسن ، وأن العناصر الموضوعية
تمال احمل تحتاج إلى الاحساس لسليم الذي يدركها تماماً ، كما تحتاج رائحة
سفاحة إلى أنف السليم الذي يدركها . وذلك يضيف الأمدى بعد هذه
الأمور الموضوعية قواعد : ويبنى ما يمكن إخراجها إلى أسس ولا إصهاره
إلى الاحتجاج . وهي علة ما لا يعرف إلا بالذرة ودائم التجربة وطول
الملاسة . وبهذا يفصل أهل الخدافة كل عمر وصناعة من سواهم من نقصت
قريحته وقت درسته ، بعد أن يكون هناك ضمع فيه تقبل لتلك لطباع وامتزاج .
وإلا لا يتم ذلك ، (٢)

في المفاضلة حاسب موضوعي وحانب ذاتي ؛ جانب موضوعي يقوه
وقتاً لقواعد الشعر وحانب ذاتي يقوم على مدى استعداد الشخص لطريق
هذه القواعد . وكل هذا يؤيد لنا الفهم العام للجمال عند العرب ، وهو أنه
صفات تحقق في الأشياء احيية ، ويكون القبح تبعاً لذلك هو سلب هذه
الصفات .

(١) كمدى . ملو . ص ٣٨٣ .

(٢) كمدى : رجع هذه الصفحة .

وقد ترتب على ذلك أن أصبح الحكم الجمالى البحث خبرة جمالية خاصة ، كما أصبح الحكم الجمالى العام طبعا واستعدادا . ويؤيد القضية الأولى أنه : قيل لخلف الأحمر : إنك لا تزال ترد الشيء من الشعر وتقول : هو ردى . والناس يستحسنونه ! فقال : إذا قال لك الصيرفى إن هذا الدرهم زائف فاجهد جهدك أن تفقه فلا ينفعك قول غيره إنه جيد^(١) . ويؤيد الثانية قول القاضى الجرجانى : « وملاك الأمر فى هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض العمل ، والاسترسال للطبع وتجنب الحمل عليه والعمى به : ولست أعنى بهذا كل طبع ، بل المذهب الذى قد صفقه الأدب وشحذته الروية وجلته الفطنة وألهم الفصل بين الردى والجيد ، وتصور أمثلة الحسن والقبح »^(٢) .

وهذه العبارة الأخيرة تبدو خطيرة ، ويكاد يحيل الإنسان أن الجرجانى يكاد يقول بطريقة المثل الجمالية الخارجية التى تتكشف للفسر المذهبة فتحدث فيها على صورة إلهام . ولكن لا نسى أنه يتحدث عن الطبع ، وهو يريد أن يميز هذا الطبع نوعا من التمييز . فهو الطبع السليم فى المفهوم العام ، وهو الطبع الذى فيه تقبل للطباع عند الآمدى ، وهو هذا الطبع المذهب المصقول العطن الملهم عند الجرجانى . وأحسب أن « تصور أمثلة الحسن والقبح ، لا يعنى أكثر من المعرفة التامة بالصفات الموضوعية للحسن والقبح . ومن ثم يتحقق فى الحكم الجمالى تكامل بين موضوعية العمل الأدبى وبين ذاتية المتلقى^(٣) ، ولكنها الذاتية المقيدة من قبل بالقواعد الموضوعية . وعند الآمدى نص طريف يصور لنا هذه القضية . يقول : إنى أدلك على ما تنتهى إليه البصيرة والعلم بأمر نفسك فى معرفتك بأمر هذه الصناعة [يعنى صناعة الأدب] أو الجمال بها ، وهو أن تنظر ما أجمع عليه الأئمة فى علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض . فإن عرفت علة ذلك فقد علمت ، وإن

(١) الآمدى : هـ س ٣٨٥ .

(٢) القاضى الجرجانى : الواسعة بين المتن وحصومه ، ط صبح سنة ١٩٤٨ ، ص ١٩ .

(٣) راجع رأى جون أيرد ، الباب الأول من الرسالة ، الفصل الثالث .

لم تعرفها فقد جهلت ، وذلك بأن تتأمن شعر أوس بن حجر والسابقة
الجمعدي ، فتطر من أين وصلوا أوسا ، وتطر في شعر كثير بن عبد الرحمن
وبشر بن أبي خازم وتميم بن أبي بن مقبل ، فتطر من أين فضلوا كثيرا .
وأخبرني بعض الشيوخ عن أبي العباس ثعلب عن ابن الأعرابي عن المفصل
أن سائلا سأله عن الراعي وذئ الرمة أيهما أشعر ، فصاح عليه صيحة منكرا :
أي لا يقاس ذو الرمة بالراعي ، وكذلك غير المفصل لا يقبسه به ولا يقارب
بينهما . فتأمن أيضا شعري هدين فاطر من أين وقع التفصيل ؛ فهذا الباب
أقرب الأشياء لك إلى أن تعلم حالك في العلم بالشعر ونقده . فإن علمت من
ذلك ما علموه . ولاح لك الطريق التي بها قدموا من قدموه وأحروا من
أخروه ؛ فتق حينئذ بنفسك . واحكم يستمع حكمتك . وإن لم ينته بك
التأمن إلى علم ذلك فاعلم أنك بمعزل عن الصناعة^(١) .

وفي هذا النص من الوصوح والبيان ما لا وصوح بعده أو بيان .
على أن تطور الموقف الجمالي كاد يشكك في قيمة القواعد الموصوعية للجمال .
أحمين ؛ ذلك أن التمييز بين الخمين والقبسح ليس في ساحة كبيرة إلى ذلك
الحسن عندما يراد التفضيل بين جميل وجميل . فاحيل عند العرب درجات .
وكذلك القبسح . وهناك الوسط أو المحايد الذي سبق أن رأينا جرين
Greene يقول به . فلو أن الخيل كان درجة واحدة لما أخطأ الناقد الموصوعي
في حكمه ، ولكن ماذا يكون الوضع عندما يكون هناك جميلان أحدهما
يفوق الآخر ؟ بماذا نفرق بين جميل وجميل ؟

للتفريق بين جميل وجميل يبدو أن العمل يكون شخيصيا بحتا ، بمعنى أنه
ليست هناك قاعدة تفرق بين الخيل والخييل ، وإنما يعتمد هذا التفريق على
الطبع والفضة والدربة ، كما هو الشأن في سائر الصناعات ؛ لا يمر فيها
ويكون حيرا بأمورها إلا من لا بسها وطالت فيها تجربته وترقى عليها

(١) لآمد : موارنة من ٢٨٧ ، ٢٨٨

إحساسه . هذه اللوحة نجدها عند الأمدى ونجدها من قبل عند ابن سلام ونجدها بعد ذلك عند الجرجاني والحجة التي تكررت دائماً في تصوير هذه القضية هي : أنه قد يكون فرسان سليمان من كل عيب ، موجود فيهما سائر علامات العتق والجودة والنجابة ويكون أحدهما أفضل من الآخر بفرق لا يعلمه إلا أهل الخبرة والدربة الطويلة . وكذلك الجاريتان البارعتان في الحال . المتقاربتان في الوصف ، السليمتان من كل عيب . قد يفرق بينهما العالم بأمر الرقيق حتى يجعن في الثمن بينهما فضلاً كبيراً . وإذا قيل له وللخاس من أين فصلت أنت هذه الجارية على أختها ومن أين فصلت أنت هذا الفرس على صاحبه ، لم يقدر على عبارة توصح الفرق بينهما ، وإنما يعرفه كل واحد منهما بطبعه وكثرة درسته وطول ملاسته . وكذلك الشعر ، قد يتعارب البيتان الجيدان الساذجان فيعلم أنهما الشعر بصناعة الشعر أيهما أجود إن كان معاهما واحداً ، أو أيهما أجود في معناه إن كان معاهما مختلفاً^(١) .

ولو أن الطرة الخالية وقفت لدى نقاد العرب عند هذا الحد لكان الخطب هيباً ، فإسما نستطيع أن نفسر هذا الموقف بمنتهى البساطة إذا نحن أرحمنا إلى النظرية العامة . فكون الأشياء الجميلة تتفاوت مهما يكن هذا التفاوت صئيلاً لا يتنافى مع المفهوم العام . لأن هذا معناه أن الأشياء تكون جميلة بمقدار ما يتحقق فيها من العناصر الموضوعية للجميل ، المفروضة في مثلها . فجمال الجميل بهذا المعنى يتوقف على مقدار أحده من هذه العناصر . والناقد حين يفضل جميلاً على جميل فإنه يستغل خبرته بهذه العناصر الموضوعية اللازمة فيتبين مدى تحققها في هذا وتحققها في ذاك . ثم هو يحكم آخر الأمر بحسب ما يلبسه من تفاوت بينهما في الاشتغال على الصورة الكاملة لهذه العناصر اللازمة أو المفروضة في كل منهما .

ولكن التحول الذي قد يبدو خارجاً على الفهم العام هو ما تمثل عند

(١) الأمدى: الموازنة من ٣٨٤ — ٣٨٥ .

القاضي الجرجاني حين نجده يقول : وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط
الحسن وتستوفي أوصاف الكلام وتذهب في الأنفس كل مذهب ، وتقف
من النمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن ، والتمام الخلقة ،
وتناصف الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهي أحطى بالخلوة ، وأدنى إلى
القبول وأعلق بالنفس وأسرع بمازجة للقلب ، ثم لا تعلم — وإن قاسيت
واعتبرت ، ونظرت وفكرت — لهذه المزايا سبباً ، ولما حصلت به مقتضياً .

ولو قيل لك كيف صارت هذه الصورة ، وهي مقصورة عن الأولى في
الإحكام والصنعة ، وفي الترتيب والصيغة ، وفيها يجمع أوصاف الكمال وينتظم
أسباب الاختيار ، أحلى وأرشق ، وأحطى وأوقع — لأقت السائن مقام
المتعنت المتجاف ، ورددته رد المستبهم الحامل ، ولكان أقصى ما في وسعك
وعاية ما عندك أن تقول : موقعه في القلب أطف ، وهو بالطبع أليق ؛ ولم
تعدم مع هذه الحال معارصاً يقول لك : فاعبت من هذه الأخرى ؟ وأي
وجه عدل بك عنها ؟ ألم يجتمع لها كيت وكيت وتكامل فيها ذيه وذيه ؟
وهل للطاعن إليها طريق ؟ وهل فيها لغامز مغمز ؟ يحاجك بظاهر تحسه البواظر
وأنت تحيله على باطن تحصله الضمائر ، (١)

فكان الجرجاني يريد أن يقول إن ما كان موافقاً للقواعد الحسنية
والمقاييس الموضوعية لا يكون حتماً حميلاً ، بل قد يحس الشيء بهذه القواعد
ولكنه يكون أعلق بالقلب . وكان الحال عنده كامن في البواطن لا طاهر
فوق السطوح ، وكان إدراكه في مكانه موكل إلى الضمائر التي تتغلغل إلى
البواطن . فالحال إذن صلة بين بواطن الأشياء والنفس البشرية . وليس بين
سطوحها وحواس الإنسان . وكان الخليل معلق بالقلوب وإن كان في
ظاهره قبيحاً .

(١) الجرجاني : الوساطة من ٣٠٥ .

وهناك صورة طريفة تمش لنا هذا الموقف تصويراً عملياً في قول
الشاعر عن قلبه

« ويرحم القبح في هواه ،

فهذا الموقف الخيالي طريف ولا شك ، وهو يرد الخيال إلى مفهومات
نفسية لا إلى خصائص موضوعية . وهذا هو مفهوم الخرجاني . ولكن هل
يمكن أن يكون معنى هذا أن السطح الخيالي لا قيمة له على الإطلاق ؟ وأن
الشكل الفصيح قد يبدو جميلاً إذا هو استطاع أن يثير فيها شعوراً ؟

كانت هذه كلها مقدمات فلسفة جمالية رائعة في النقد العربي ، تتيح للأديب
أكبر قدر من الحرية في التعبير عن نفسه دون عناية بالقيود الخارجية
المفروضة . كانت تتيح لأدب التجربة الحرة أن يلقى مكاناً في الأدب العربي .
ولكن يبدو أن مفهوم الصعقة ، وما يلحقه من مفهومات قد حالت دون
تمية هذه الطرة ، والبناء على هذه المقدمات . وكأن الفكر العربي كان
مشدوداً شداً إلى تلك القيود الموضوعية ، وهو لا يسمح لنفسه بالانتقالات
منها حتى يعود إلى التثبث بها مرة أخرى . فيروى لنا قدامة أن خالد بن
أبي ذئيب الهذلي قال :

لعلك إما أم عمرو تبدلت سواك خليلاً شامئ تسخيرها

فهذا مزاحم في كاف سواك . ومن أشد خليلاً سواك كان أشع . قال :
كان الخليل بن أحمد رحمه الله يستحسنه في الشعر . إذا قل منه البيت والبيتان
فاذا توالى وكثر في القصيدة سمج .

قال إسحق : فإن قيل كيف يستحسن وهو عيب ؟ قلنا : قد يكون مثل
هذا الحول واللح في الجارية ، يشتهي القليل منه ، فإن كثر هجن وسمج .
والوضع في الخيل يشتهي ويستظرف خفيفه كالغرة والتججيل . فإذا فشا

وكثير كان هجته ووهماً. (١) فالخروج عن القاعدة قد يبدو جميلاً في الشعر .
والخروج على الطبيعة قد يكون جميلاً في الإنسان وغيره . ولكنه ما يزال
خروجاً مقيداً نعود بعده إلى الطبيعة أو إلى القاعدة .

وتتكرر الفكرة عند الخرجاني نفسه فإذا به يجعل المرجع في الحكم
الجمالي لأهل الصلعة : فهم الذين يستطيعون كشف الجمال الباطن بما كسبوا
من خبرة ودراية فيقول : « والشعر لا يجب أن يفتقر إلى الفؤاد ، النظر والمحاكاة
ولا يحل في الصدور بالحدال والمقايضة . وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة
ويقربه منها ، الرونق والحلاوة . وقد يكون الشيء متقناً محكماً ولا يكون حلواً
مقبولاً . ويكون جيداً وثيقاً وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً . وقد تجد الصورة
الحسنة والحلقة الثامنة مقلية بمقوطة ، وأخرى دونها مستحلاة موموقة . ولكل
صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها ، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه
أحوالها ، (٢) وهذا معناه أن الصورة غير الكاملة قد تبدو أجمل من الصورة
الكاملة . لأنها تثير فيها شعور الرحمة مثلاً كما قال الشاعر ، أو تثير فيها أي
شعور : في حين أنه قد لا نحس أي إحساس مثير أمام الصورة الكاملة المتفتنة .
وإلى هنا تنتهي روعة هذه الطرفة . لأنها نعود فترد السبب في هذا الموقف
الجمالي إلى أمور يعرفها الخبراء بصناعة الأدب .

على أن الخرجاني يستخدم مفهوم « الرشاقة » ، بإزاء مفهوم الجمال . رأينا
ذلك في عبارته السابقة . أن الشيء قد يكون جيداً وثيقاً وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً ،
وأن الرشاقة هي التي تجعل الشيء يجد طريقه إلى القلب . ويتضح ذلك أيضاً
في قوله : « إذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب ، وعظم
غناؤه في تحسين الشعر ، فتصفح شعر حرير ودي الرمة في القدماء ، والبحترى
في المتأخرين ، وتتبع نسب مسمى العرب ومتعللي أهل الحجاز كعمر وكثير

(١) مقدمة : نقد شعر من ١٨ ، وابن سلام : حقايق شعراء من ١٩ ، يروي نس
الحكم على الأقواء في شعر .

(٢) القاصي الخرجاني : الوسادة من ٧٧ .

وحمل ونصيب وأضرابهم ، وقسم بمن هو أجود منهم شعرا وأفصح لفظا وسبكا ، ثم انظر واحكم وأنصف ودعني من قولك : هل زاد على كذا وهل قال إلا ما قاله فلان ١ فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم (١) ، وهذا معناه أن الجرجاني كان يقف ضد الصنعة لأن الرشاقة معناها حرية الحركة ، واللفظ الرشيق هو اللفظ غير المستكره . يتضح ذلك من أسماء الشعراء الذين ذكرهم الجرجاني . فإذا كان الشيء رشيقا وهو وليس متقا فلأنه يتمتع بالحرية ، ولا ينحصر لأى قيد أو قاعدة تحدد حركته . وكأن القاضي الجرجاني يركز اهتمامه هنا على اللفظ في مطهره ، أو على الصورة الخارجية : فالصورة المصنوعة المحكمة الصنعة قد تبدو جميلة ولكن الصورة الطبيعية تبد وأرشق ، ورشاقها هي التي تصل بها إلى القلب . الصورة المحكمة تتلقاها الحواس ، والصورة الرشيقة تقع في القلب . الصورة المحكمة صاعدة والرشيقة طبع . والإحكام والرشاقة من صفات الصورة ؛ فهي صفات للتعبير وإيست صفات للمعبر عنه ، أو التجربة .

وإذا فرغ من الالتفات السابق الذي التفتته الجرجاني إلى مواطن الصور نجده يعود ليكون جماليا بحتا أو جماليا شكليا ، حتى عندما يفضل الرشاقة على الجمال ، ولا يعطى التجربة أى أهمية . وسيتضح ذلك من مذهبه عند ما يتعرض بقيمة المحتوى في الفصل التالى .

وحتى عبد القاهر الجرجاني لم يتحول مفهوم الصنعة ، وإن تحول المفهوم الجمالى تحولا آخر . فهو يقول : « إنك لن تعلم فى شيء من الصناعات علما تمر فيه ونحلى حتى تكون ممن يعرف الخطأ فيها من الصواب . ويفصل بين الإساءة والإحسان ، بل حتى تفاضل بين الإحسان والإحسان ، وتعرف طبقات المحسنين (٢) » . أو يقول : « إن هذا النظم الذى يتواصفه البلغاء وتفاضل مراتب البلاغة من أجله صنعة يستعان عليها بالفكرة (٣) »

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة ، ص ١٩ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ط المنار ، ص ٣٠ .

(٣) عبد القاهر : نفس للرجح ، ص ٤١ .

والتحول الذى تجده عند عبد القاهر هو أنه لم يتصور الألفاظ فارغة من المحتوى . فإذا هي كانت كذلك لم يكن لها من حيث ظاهرها أى قيمة . والأديب لا يهتم فى الحقيقة بالألفاظ وإنما يهتم بمعانيها ؛ فالشكل الخارجى مستقلا عن المحتوى ، أو الشكل المحض ، لا يخلق مواقف حالية مختلفة ، لأنه يتأدى إلى الخواص . وعمل الخواص واحد عند الجميع . ولذلك يقول : لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه دون أن يكون العرص ترتيب المعاني فى النفس ثم اللفظ بالألفاظ على حدوها لكان ينبغي ألا يختلف حال اثنين فى العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه ، لأنهما يحسان بتوالى الألفاظ فى اللفظ إحساساً واحداً ، ولا يعرف أحدهما فى ذلك شيئاً يحمله الآخر ^(١) . ولذلك يربط عبد القاهر بين السطح الخارجى والدلالة ، أو لقل ببساطة بين اللفظ والمعنى ، ولكنه يجعل السطح بتكيف بحسب تكيف الدلالة النفسية ، أو لقل ببساطة أيضاً إنه يجعل اللفظ تابعاً للمعنى . ولكن عبد القاهر ليس اطباء عابثاً كما قد يبدو ، لأنه قد ركز فى دراسته الاهتمام بما بين السطح والمحتوى من علاقات ، بل ربما انتهى به الأمر إلى أن يجعل العلاقات التى تقوم بين عناصر السطح هى نفسها ذلك المحتوى . ولذلك لم يتصور عبد القاهر ذلك الانفصال بين مفهوم اللفظ والمعنى عند القدماء ، ومحال عنده أن يقوم اللفظ على حده ^(٢) ، فإن قيل فإذا دعا القدماء إلى أن قسموا الفضيلة بين المعنى واللفظ فقالوا : معنى لطيف ولفظ شريف . وخموا شأن اللفظ وعظموه حتى تبعهم فى ذلك من بعدهم . وحتى قال أهل النظر : ان المعانى لا تتزايد وإنما تتزايد الألفاظ ، فأطلقوا كما ترى كلاماً يوهم كل من يسمعه أن المزية فى خلق اللفظ قين له لما كانت المعانى إنما تتبين بالألفاظ ، وكان لاسدیل للمرتب لها والجامع شملها إلى أن يعليك ما صعب فى ترتيبها بفكره إلا بترتيب الألفاظ

(١) عبد القاهر : نفس الرجوع والصفحة .

(٢) عبد القاهر : دلائل الإعجاز ص ٤٩ .

في نطقه تجورا ، فكنوا عن ترتيب المعاني بترتيب الألفاظ ، ثم بالألفاظ
 بحذف الترتيب ، ثم أتبعوا ذلك من الوصف والنعته ما أبان الغرض وكشف
 عن المراد كقولهم : لفظ متمكن ، يريدون أنه بموافقة معناه لمعنى ما يليه
 كالشيء. الحاصل في مكان صالح يطمئن فيه . ولفظ قلق ناب (١) إلخ .
 كيف يتلاءم هذا الموقف ومفهوم الصناعة العام الذي أخذ به عبد القاهر
 كذلك ؟ إن عبد القاهر لم ينكر قيمة الشكل ولا ما فيه من نظام (نظم) ولكنه
 لم يشأ أن يحول مفهوم الفن إلى مجرد صورة جامدة لأحياء فيها . . . ومحاولة
 عبد القاهر في الواقع محاولة لبث الروح في الشكل الخيل الذي لا روح فيه مع
 ذلك . فالخطوط ليست مجرد خطوط ، والصور ليست مجرد صور ، ولكنها
 ليست آلية كذلك ، وإنما هي صناعة تستلهم الروح ، أو هي صفة يستعان
 عليها بالفكرة كما يقول عبد القاهر نفسه .

ومعنى هذا أن كل التحولات في الموقف الخالي كانت تخرج من المفهوم
 العام لا لتسير في خط مستقيم . ولكن لتدور حول نفسها فتنتهي بذلك
 — شئت أو لم تشأ — إلى هذا المفهوم العام مرة أخرى . فضاعت كل
 محاولة لإحياء الروح في العمل الأدبي سواء بإدخال عنصر الفكرة أو الحرية .
 والخلاصة أن مفهوم الخيال عند الشعراء وعند المفكرين وعند النقاد
 العرب إدراك حسي ؛ فالحواس هي التي تدرك الخيال في الخيل . وهناك الخيال
 المعنوي الذي يدرك بالبصيرة ، ولكن لما كان العمل الأدبي في الواقع عملا
 محسّساً ، فقد انصرفت الأغلبية إلى الاهتمام بالجمال الشكلي الذي يتأدى إلى
 الحواس فيلدها أو يؤذيها . وكان قصارى العمل الأدبي الساجح أن يحدث
 اللذة . وقد أمكن ضبط القواعد التي تنحكم في الشكل فأصبحت هي قواعد
 الصناعة . والذين اهتموا بالتأمل كالأمدي ، أو الحرية كالقاضي الخرجاني ، أو
 الفكرة كعبد القاهر ، لم يخرجوا من قيود الصناعة ولكنهم أضافوا إليها ما يدرك

(١) عبد القاهر : نفس المرجع ص ٥٠ — ٥١ .

بالبصيرة تخففوا من وطأة هذه القيود، وبعثوا في تلك القواعد شيئاً من الروح،
ولكنهم كانوا يبدأون دائماً من منطقة الجمال الشكلى أو الطاهرى^(١)، أو
الجمال الحر^(٢) الذى يتمتع دون مفهوم ودون غاية .

هذه هي الصورة العالية ، وهي واضحة بصفة خاصة في محيط القناد
والبلاغيين ، ولكنها لاتنفى جانب الذاتيين . بل ربما كان هؤلاء يمثلون كل
من تطلب في العمل الفنى غاية بعينها ... وسنفصل في الفصل التالى عناصر
الموقفين . وسنصور الأسس الخيالية التى تمثلت عند كلا الفريقين .

(١) راجع مفهوم ذات في الفصل الذى في الباب الأول .

(٢) راجع مفهوم كانت في نفس الفصل .

الفصل الثاني

الأسس الجمالية في النقد العربي

لعله قد انضح فيما سبق أن النقد الأدبي عند العرب كان يسير موازياً للإنتاج الأدبي ، متحذاً نفس الاتجاه ، وإن كان يبدو متخلفاً عنه . وقد غلب على الأدباء اعتبار الجمال في الشكل ، في اللفظ وفي العبارة ، فاهتموا بهذا الجمال الظاهري . وراح النقاد يكشفون عن عناصر هذا الجمال الظاهري ويبينونها للأدباء والمتأدبين . وبأخذ هؤلاء منها بدورهم فتفاوت أنصبتهم ، وتفاوتت بالتالي درجاتهم من الإحسان . أما القلة فهم الذين كلفوا أنفسهم البحث والتفتيش عما وراء الأشكال الظاهرة .

ونود هنا أن نعود إلى مفهوم الصورة الأولى والصورة الثانية في العمل الفني . فكل عمل فني له سطح هو ما يسمى بالسطح الخالي ، وهو المقصود بالصورة الأولى ، ووراء هذا السطح شيء يفهم أو يحس وهو المقصود بالصورة الثانية . وتطابق هذا المفهوم في فن التصوير وفي الموسيقى قد يكون سهلاً ؛ لأنه في هذه الحالة تكون هناك صورة تشغل حيزاً واضحاً من المكان أو من الزمان يمكن أن تمثل الصورة الأولى ، ويكون موضوع الصورة أو القطعة الموسيقية هو ما يمثل الصورة الثانية . ولكن يبدو في الأمر شيء من الصعوبة إذا نحن حاولنا تبيين الصورة الأولى والصورة الثانية في العمل الفني اللغوي ؛ ذلك أن اللغة ليست مكانية فتحدد لنا المساحات ، وليست كذلك زمانية فتحدد لنا المسافات ، ولكنها مكانية زمانية في وقت معاً .^(١) وكان المفروض

(١) راجع مفهوم زمكانية اللغة عند ريتشارد أرنوت واس R A Wason في كتابه :

'The Miraculous Birth of Language' ، نشر في Goud Books رقم ٢١٣ سنة ١٩٤١ ،

ص ١٦٢ وما بعدها .

في هذه الحال أن تتمثل فيها الصورتان المكانية والرمائية ، وهذا ما تحقق ، ولكنه تحقق على نحو غريب ؛ ذلك أن الصورة المكانية تنطبق في هذه الحال تماماً على الصورة الرمائية فيخيل للإنسان كأن إحداها قد ذهبت بمعالم الأخرى . ولكن الحقيقة أن الصورتين تتوازيان ؛ فالذى يقرأ أو يستمع لقطعة من الشعر يتمثل له في وقت واحد صورتان : صورة صوتية هي مالا لفاظ من امتداد منسق في الزمان ، وصورة مرئية (أو مفهومة) هي مالا لفظ من دلالة على شئ . ، أو ما لالفاظ من دلالات على أشياء . فعمد ما نقول « باب » مثلاً فإن الصورة الأولى لهذا اللفظ تشمل التنسيق الزمني الذي لصوت هذا اللفظ كما تشمل الدلالة المكانية على الباب . وعندما نقول « باب النجار مكسور » فإن الصورة الأولى لهذه العبارة تتمثل في التنسيق الزمني للعبارة كلها : بَا - بُن - بَح - حَا - ر - مَك - سُو - رُن ، وفي الدلالة المكانية (المفهومة) للباب والنجار والكسر . ومن ثم لا تكون الصورة الأولى في العمل اللغوي هي الصورة الصوتية فقط ، بل إنها تشمل كذلك الصورة المكانية المفهومة .

فإذا كانت الصورة الثانية هي ما وراء السطح ، فعلى أى شئ . إذن تدل في العمل اللغوي ؟ كان طبعياً أن يخيل إلينا أن الصورة الأولى في اللغة لابد أن تكون في تنسيقها الصوتي فحسب ، ذلك أن الدلالة المكانية (أو المفهومة) لالفاظ هي المعاني التي تدل عليها هذه الالفاظ ، ولكن الحقيقة وطبيعة اللغة كما رأينا تحتم أن يكون التنسيق الصوتي والدلالة المفهومة معاً يمثلان الصورة الأولى في العمل اللغوي . وتظل الصورة الثانية فيه هي ما يفهم أو يحس وراء هذه الصورة بعصرها . فإذا نحن رجعنا إلى المثال السابق « باب النجار مكسور » كانت الصورة الأولى كما رأينا ، وكانت الصورة الثانية هي المعنى الذي وراء هذه الصورة الأولى بعصرها الزماني والمكاني ، أى بصوتها الموسيقي ودلالاتها المكانية . ولكن هذا المعنى هو السخرية مثلاً ؛ السخرية

التي نحسها أو نفهمها وراء هذه العبارة ، وإن كانت هي أبعد شيء عن العبارة .
فليست السخرية في « بابن نخج » ... الخ ، ولا في الباب أو الجار أو الكسر .
هذه العبارة حققت غاية هي السخرية . وهي الصورة الثانية للعبارة .

هكذا العمل الفني اللعوي ، معرفتنا بالدلالة المكانية له لا تعني مطلقاً أننا
فهمنا الهدف منه ، وهو في ذلك يعود فينساوي مع العمل الفني التصويري ؛
فنحن نرى في الصورة مساحات ، ونرى في كل مساحة لونا . فهناك المساحة
المجردة ونساويها هنا بالصورة الصوتية للغة ، وهناك ما يملأ هذه المساحة من
لون . وهذا اللون قد يكون أخضر أو أصفر أو أحمر أو غير ذلك من الألوان ،
ونساوي هذا بالصورة المكانية للغة . فإن هذا الخير الزماني في لفظة « باب »
يمثل شيء معروف هو الباب . (والفارق الوحيد بين الصورتين هو أن
الخير في التصوير يمكن أن يملأ بأي لون من الألوان في حين أن الخير الزماني
في اللغة مرتبط دائماً بشيء بذاته من الأشياء) . فإذا كانت رؤيتنا لإحدى
اللوحات التصويرية ، وإدراكنا لمساحتها ، ومعرفتنا بما يملأ هذه المساحات
من ألوان (أحمر . أخضر . أصفر) لا يعني مطلقاً أننا فهمنا موضوع اللوحة
ولا ما تهدف إليه ، فكذلك الأمر في العمل اللعوي ؛ إدراكنا للمساحات الزمنية
فيه ، ومعرفتنا بما يملأ هذه المسافات من أشياء (الباب ، الجار ، الكسر ...)
لا يعني مطلقاً أننا عرفنا الصورة الثانية فيه ، فعرفنا ما يهدف إليه من
سخرية مثلاً .

ويتربط على هذا أن المعنى لا ينفصل عن اللفظ إذا كنا نتحدث عن معنى
اللفظ بما هو عنصر من عنصرى الصورة الأولى ، وهو ينفصل عنه إذا كنا
نتحدث عن المعنى الذي يكون الصورة الثانية . هذا هو الأساس الذي نضعه
أمامنا دائماً للفصل في مشكلة اللفظ والمعنى ؛ ذلك أننا سنجد أن فكرة
الصورة الأولى والصورة الثانية في اللغة ستحل لنا الإشكال دائماً . فنجد

(١) عبد القاهر الجرجاني يمثل هذا الانحياز .

أن الذين كانوا يربطون بين اللفظ والمعنى^(١) كانوا يقفون عند الصورة الأولى ويعطونها الأهمية ، والذين كانوا يفصلون بين اللفظ والمعنى كانوا يتكلمون عن مفهوم المعنى من حيث كونه يمثل الصورة الثانية ، فيعطونه بدورهم أكبر الأهمية فهو لا يحكمون حين يحكمون على الصورة الأولى ، وأولئك يحكمون على الصورة الثانية .

ويترتب عليه كذلك أن تكون الصناعتان اللفظية والمعنوية اللتان عرفهما العرب عملاً يحدث في الصورة الأولى لا في الصورة الثانية ؛ ذلك أن الحواس والنشيه كلاهما يتصل بالصورة الأولى ، الحواس يتصل بالناحية الزمانية (الصوتية) والنشيه أو الاستعارة تتصل بالناحية المكانية (المرئية أو المفهومة) . فعندما يقول مثلاً : كر محمد أسداً ، فإن لفظي محمد وأسداً لهما دلالة مكانية (مرئية أو مفهومة) . أو عندما نقول : عض على إصبعه ، فإن هذه الصورة يمكن أن تتصورها فتمثل شخصاً يعض على إصبعه ولكن فهمنا لأن هذه الصورة فيها شخص وأن هذا الشخص له إصبع ، وأنه يعض هذا الإصبع . لا يعني بالضرورة أننا أحسنا بإحساس الدم الذي أحس به ، فالتدبير إذن هو الصورة الثانية لهذه الصورة اللغوية .

وإذا كنا نحدد من القاد من يتكلم عن نقد اللفظ ونقد المعنى (كقراءة ابن جعفر في نقد الشعر ، مثلاً) فإن ذلك ليس معناه أنه يتكلم عن نقد الصورة الأولى ونقد الصورة الثانية ، وإنما يتكلم في الواقع عن نقد الصورة الأولى بمظهرها الزماني والمكاني ، والذين ثاروا على معاني أبي تمام لم يثوروا على الصورة الثانية وإنما ثاروا على العنصر المكاني (المرئي أو المفهوم) من الصورة الأولى . وهذا يدخل اعتبار جديد هو علاقة العناصر الزمانية فيما بينها . وكذلك علاقة العناصر المكانية ، ثم علاقة العناصر الزمانية في مجموعها بالعناصر المكانية . ذلك أن الذين ينقدون الألفاظ إنما هم ينقدون العلاقات بين العناصر المكانية . فإذا لم يرض أحد عن لفظة

«مستشزرات، مثلاً فإنه في الواقع لم يرضى عن العنصر الرمى وحده في تكوين هذه اللفظة» من تش زراتن، لأن العلاقات التي بين الوحدات الزمنية التي يتكون منها اللفظ ليست طبيعية في اللغة العربية. وكذلك إذا لم يرض البعض عن «أخدع الدهر»، عند أبي تمام فإنه في الواقع لم يرض عن العنصر المكاني وحده في تكوين هذه العبارة «أخدع، الدهر»، لأن العلاقة بين الوجودتين المكانيتين اللتين تتكون منهما العبارة ليست طبيعية في الحياة والواقع. والعرب كانوا دائماً مشدودين إلى الواقع، فهم إذن يسكرون أن تكون هناك علاقة بين الأخدع والدهر. وإذا وجدت هذه العلاقة فإنها تكون علاقة غريبة.

وإذا كان النقد دائماً قليلاً ما يعدو الحديث عن الصورة الأولى بعنصرها الزماني والمكاني إلى الحديث عن الصورة الثابتة في العمل الأدبي فإن ذلك يبدو في الواقع طبيعياً، لأن النقد لا يستطيع أن يحكم دائماً على الصورة الثانية في العمل الأدبي إلا من حيث ما فيها من أهمية. ولكن هذا في الواقع ليس دائماً هو موضوع النقد. النقد حينما يتناول التجربة أو المعنى أو الصورة الثانية فإنه يتحدث فقط عن أهميتها في الحياة وعن عمقها، وهو في هذه الحالة لا يسير وفقاً لقواعد أو مبادئ خاصة محددة. أما الصورة الأولى بعنصرها الزماني والمكاني فإنه من السهل إخضاعها لقواعد محددة نوعاً من التحدد، لأن هذه الصورة في الواقع تتم في المحسوس، والمحسوس عادة يمكن تبين القاعدة التي ينبعها. والقاعدة التي تفرض نفسها في الواقع على ذلك الجانب الحسي من العمل الأدبي هي القاعدة الطبيعية، هي القاعدة التي تتمثل في الخارج. في الطبيعة.

ويترقب على كل هذا أن تنقسم الأسس الخيالية التي يقوم عليها النقد قسمين رئيسيين، قسماً تجتمع فيه تلك الأسس التي تتحدث عن الصورة الثانية عن الموضوع السكلي، عن التجربة الفنية من حيث هي كل لا يقسم ولا يتحلل، عن الهدف الذي يتحقق في العمل الأدبي كأنه ما كان هذا الهدف، فيستوى أن يكون ديبياً أو أخلاقياً أو تعليمياً أو اجتماعياً أو نفسياً، وقسماً يتركز فيه الأساس الذي يتحدث عن الصورة الأولى، بكل ما لها من مقومات. وبمجموعة الأسس التي يقوم عليها نقد الصورة الثانية تستمد قوانينها

وقواعدها من الضمير الإنساني ، أو الأوضاع الاجتماعية التي يعيش فيها الفرد ، ولذلك فهي أسس تقبل التطور بمقدار ما يعتري ذلك الضمير الإنساني والأوضاع الاجتماعية من تطور أما الأساس الذي يقوم عليه نقد الصورة الأولى فيستمد قواعده وقوانينه من الوجود الطبيعي الذي يتمثل في الكائنات على اختلاف أنواعها ؛ ولذلك يبدو هذا الأساس غير قابل للتطور أو التغير ، بل يتمتع من الثبات بمقدار ما تتمتع قوانين الطبيعة ذاتها من ثبات (دون أي اعتبار للحالات الشاذة بطبيعة الحال) . وهذا الثبات لا يلغى عن النقد أو يرده دائماً إلى رأي إجماعي ، لأن تحقق القاعدة يحتاج دائماً إلى الروح — كما سبق أن رأينا عند القاضي الحرجاني .

وقد قلنا في ختام الفصل الفائت إن الشعراء والمفكرين والنقاد من العرب كانوا يفهمون الحال من حيث هو إدراك حسي . ولا شك أن إدراك الصورة الأولى في العمل الفني إدراك حسي بحت . فالعرب بعامة كانوا إذ ينظرون الحال في الصورة الأولى ، وقفاً لاهتمامهم بالمعنويات أو بالصورة الثانية . ولذلك كان الشاعر منذ القدم يتحدثنا عن صورة محبوبته ، وبلح دائماً في إبراز هذه الصورة على بيان العلاقات بين أجزاء جسمها . أي بين عناصر الصورة الأولى ، ولا نكاد نجد الشاعر يتحدثنا عن الوفاء أو الطيبة أو الدكا . أو الحنان أو غير ذلك من معنويات تطوى عليها تلك الصورة الأولى الخيلة . وهذا الفهم كان له صداه عند النقاد ، بل لعله هو بعينه الذي نش عند النقاد في بعضهم ، وهم القلة ، قد عنوا بتلك الصورة الثانية . والأغلبية الساحقة قد عنيت بالصورة الأولى للعمل الأدبي ، ولذلك كثرت المادة التي تصور الأساس الحالي البحت عندهم . وسنبداً باستعراض الأسس المتصلة بالصورة الثانية ثم أسس الصورة الأولى .

— ١ —

والأحكام القائمة على أسس الصورة الثانية أحكام شخصية ، لأن المنفعة تقاس من وجهة نظر شخصية ، فردية أو جماعية . وفيما يلي تصنيف هذه الأسس .

(١) أسس المنفعة والتعليم :

كلما نعرف المنفعة التي كانت تحتل من الشعور ، فقد اتخذت وسيلة الإثارة سواء للثأر أو للكرامة أو لتلبية داعي الكرم . ولذلك كان أحسن الأدب عند العرب ما حث الشجعان والكرام . وكذلك الأمر من حيث الناحية التعليمية فقد أصبح لزاماً على شدة الأدب

أن يتربوا على تساح من سبقهم من القدماء ، وإذن فليجمع ذلك القديم ،
أو فليجمع خير ذلك القديم وليصف ليكون بمثابة المادة التي يتعم منها أولئك
الشعراء . ومن ثم وجدت المجموعات الشعرية كالحساسات (لأن تمام والبحتري
وابن السجري) والمفضليات للضي وما أشبه . وكان هذا الشعر بطبيعة الحال
يراعى عند اختياره أنه سيكون المادة التي يترى عليها الراغبون في صنعة
الآدب ، فكانت لذلك مادة متحررة في أغلب الأحوال ، لاتضع بين أيديهم
سوى ما يتسم به الاعتدال . ولعل بيئات علماء اللغة هي التي كانت سببا في
ظهور فكرة الشعر التعليمي . ومن موافقهم ما يرويه ابن قتيبة ، يقول :
« كان عمرو بن العلاء يستعيد للشقب العبدى قصيدته التي منها :

فإما أن نكون أحق بحق فأعرف منك غنى من سميني
وإلا فطرحني واتخذني عدواً أتفبك وتثميني

وبقول : « لو كان الشعر مثلها لوحب على الناس أن يتعلموه » (١) .
على أن القدر على أساس الممعة أو الفائدة لا يقف عند مجرد الفائدة
المادية التي تكون للقصيدة مثلاً حين تدفع بالجبان المتهيب إلى ساحة القتال
وتستنزف المال من يد الشحيح فتخلق منه كريماً ، ولكنه يأخذ صورة
تهتم بالفائدة المعنوية ، تلك الفائدة التي فنش عنها ابن قتيبة في معنى
قول القائل :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالآركان من هو ماسح
وشدت على هذب المهارى رحالنا ولم يعرف العادى الذى هو راح
أخذنا بأطراف الأحاديث يسا وسالت بأعناق المطى الأباطح

وهو يقول عن هذا الشعر : « إذا أنت فنشته لم تجد هناك فائدة في
المعنى . . . هذه الألفاظ كما ترى أحسن شئ . محارج ومقاطع ، وإن بطرت
إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام منى ، واستلمنا الآركان .

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٢٢٣ — ٢٢٤ .

وعالينا إبلنا الأضواء، ومضى الناس لا ينظر الغادى الراح ، ابتدأنا في الحديث ، وسارت المطى في الأبطح ،^(١) . وقد يبدو من كلام ابن قتيبة عن المخارج والمطالع والمقاطع أنه يتحدث عن العنصر الزمني في الصورة الأولى ، وأن تفتيشه عن المعنى بهذه المثابة يعنى بحثه عن العنصر المكاني في الصورة الأولى أيضاً ، فيكون كلامه هنا في غير موضعه ، ولكننا نلاحظ أنه كان يفهم المعاني التي اشتملت عليها هذه الالفاظ ، وقد سردها لنا بأسلوبه ليدلنا على أنه يفهمها فهماً تاماً ، ولكنه كان يبحث عن شيء آخر وراء كل هذا . كان يبحث عن الفائدة كما قال . وهو لم يحدد لنا نوع الفائدة التي قدس عنها فلم يحددها ، ولكن هذا يعنى على كل حال أنه كان يبحث عن الصورة الثانية لهذه الصورة اللفظية ، وقد يكون أخطأ الإدراك ، وقد يكون وراء هذه الصورة اللفظية صورة أخرى لم يستطع ابن قتيبة أن يتيبها فأررى بها لأنه لم يجد لها مفهوماً ، في حين نجد ما قد آخراً^(٢) يعلو بقيمتها لأنه يمثل شيئاً وراء هذه الصورة .

ومعنى هذا أن البحث عن الصورة الثانية . أو التفتيش عن فائدة المعنى قد لا ينتهي عند سائر النقاد نهاية واحدة ، فبعضهم قد يتكشف له شيء ، وبعضهم لا يكشف شيئاً على الإطلاق . وفي أغلب الأحوال لم يكن الناقد يكشف شيئاً ، فيتخذ من تقصيره أداة يحكم بها على الشاعر نفسه . ولعل من ذلك ما حكم به على شعر ذي الرمة من أنه : فقط عروس تضيء محل عن قليل ،^(٣) وكذلك ما حدث به محمد بن الحسن اليشكري حين قال : أشد أبو حاتم السجستاني شعراً لأنى تمام فاستحسن بعضه وامتدح بعضاً ، وجعل الذي يقرأه يسأله عن معانيه فلا يعرفها أبو حاتم ، فقال : ما أشبه شعر هذا

(١) ابن قتيبة : معجمه ص ٨ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني في كتابه وأمرار البلاغة : المكتبة التجارية سنة ١٩٤٨ .

ص ٢٧ .

(٣) المرزبان : الموضح ، ص ٣٦٢ .

الرجل إلا ثياب مصقلات خلقان ، طاروعة وليس لها مفش (١) .

وفي هذا الميدان لانعظ العرب موقفهم البار في نوح أدبي بداته هو الذي يمكن أن نلص فيه العناية بالصورة النائية . وهذا النوع هو أدب الأمثال . فلا شك أن المثل لون أدبي مستقل . وأن العرب برعوا فيه براعة حملت الجاحظ على اعتناهم متفردين فيه . وقيمة المثل في أنه يلفت سامعه مباشرة إلى الصورة الثانية التي يتضمنها . ولكن هذا النوع الأدبي لم يتم ولم ينتشر . وقد يكون هناك من الشعراء من عني به عناية خاصة . وقصر عليه جهده ، بعد أن خرج به إلى ميدان الحكمة ، كآبي العتاهية مثلاً . كما نجد شعراء آخرين كصالح بن عبد القدوس وأبان بن عبد الحميد ومن اتبع بهجتهما يعملون الشعر التعليمي عايتهم (٢) ، ولكن لعله لم يكتب لهؤلاء أن يعبثوا طويلاً . (٣)

والخلاصة إذن أن هناك من القاد من احتار الشعر وفصله لأنه يفيد في حث الشجاع وإثارة المخوة في الكريم . أو لأنه معتدل يفيد في تربية الأبناء وتأديب الشداة . ومنهم من فنش عن فائدة أخرى غير هذه المواند المادية فأخطأه التوفيق . فحكم حكماً قاسياً على العصر الأدبي وقبله من القاد من بحث عن تلك الصورة الثابتة لأن الأدياء أنفسهم لم يولوها فصل عناية . أو لم يكونوا على وعي تام بها ، والقلّة التي عتيت بها شيئاً من العناية لم يعش فيها .

(ب) الأساس الأخلاقي :

« طريق الشعر إذ أدخلته في باب الحمد لأن »

الأصمعي

« الشعر تكده باب القدر . فإذا دخل في الخير ضمت »

الأصمعي

لم ينزع الشعر العربي منذ نشأته أي منزع ديني . ولعلنا مارلنا « ذكر رجز امرئ القيس في هجائه لدى الخلف (من أصنامهم المعبودة) حينما استشاره

(١) أصول : أحبار أبي تمام ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧ ، ص ٢٤٥ .

(٢) شوقي صمد : نقد الأدبي في كتابه الأغاني ص ٥٤ .

(٣) شوقي صيف : من المرجع ، ص ٥٩ .

في الانتقام لآتيه . وحيثما جاء الإسلام تحول بعض الشعراء فأصبحوا دينيين
في مزعمهم ، يصدرون عن تعاليم الدين الجديد . ولكن هذا الأثر لم يستمر
طويلاً ، بل لعله لم يمتد إلى كل الشعراء العرب الذين عاصروا نشأة الإسلام .
ولذلك ما يلبث هذا الشعر أن يعود إلى محاريه أو إلى اتجاهه الأول الذي يسير
بعيداً عن الدين .

في هذه الفترة القصيرة من صدر الإسلام وضعت للشعر مقومات
دينية ، وكان يلقي القبول أو الرفض على أساس مدى ما يتوافر فيه من هذه
المقومات : الأخلاق القويمة ، الفضائل ، المواعظ ، العفة ، الهمة ،
المروءة . . . الخ . ومن ثم كان إعجاب النبي صلى الله عليه وسلم بنيت طرفة :
سبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزود
ووصفه له بأنه من كلام النبوة . ومن ثم أيضاً كان إعجاب عمر بن الخطاب
بعبد بنى الحساس حين أشده :

عميرة ودع إن تجهزت غادياً كفى الشيب والإسلام للبرء ماها
فقال : لو قلت شعرك مثل هذا لأعطيتك عليه . فلما قال :
فتنا وسادانا إلى علجانة وحقق تهاداه الرياح تهاديا
وهبت شملاً آحر الليل قرة ولا ثوب إلا درعها وردائياً
فما زال بردي طيباً من ثيابها إلى الحول حتى أنهج البرد بالياً
فقال له عمر : ويلك ! إنك مقتول ، (١) .

وكذلك ، يروى أن عمر بن الخطاب قال : أي شعرائكم يقول :
ولست بمسئوق أحأ لا تله على شعث أي الرجال المهذب
قالوا : النابغة ، قال : هو أشعرهم ، (٢) .

والملاحظة التي وقف عندها النقد العربي وأصر في كل حالة على موقفه

(١) ابن سلام : صفات الشعراء ص ٤٣ .

(٢) ابن سلام : منه ص ١٧ .

هي أن الفن القولي لا يمكن أن يعيش في كنف الدين أو الأخلاق . وكان
الأهداف الدينية والأخلاقية لا تأتلف وطبيعته ، وكان استهداف أوجه
الخير يضعفه كما قال الأصمعي .

وفي خبر لابي حاتم عن الأصمعي أيضاً قال . قال لي الأصمعي : شعر
ليد كأنه طيلسان طرى ، يعني أنه جيد الصنعة وليست له حلاوة . فقلت
له أخص هو ؟ قال : ليس بفحل . . . وقال لي مرة : كان رجلاً صالحاً . كأنه
ينفى عنه جودة الشعر^(١) .

وهي قضية أثبتتها لم أكثر من شاهد . وهذا حسان بن ثابت ، نحن
من حول الجاهلية ، فلما جاء الإسلام سقط شعره ،^(٢) وقد قال الأصمعي
في مرة أخرى : شعر حسان في الجاهلية من أجود الشعر ، فقطع مثنه
في الإسلام لحال النبي صلعم ،^(٣) وكذلك البابعة ، وهو ، كما نعلم ، نحن من
حول الجاهلية المقدمين . قد ظهر الضعف في شعره عندما توحى تعاليم
الدين . ويروي ابن سلام أنه أنشد بعد إسلامه الحسن بن علي ، وقد
استنشدته شعراً :

الحمد لله لا شريك له من لم يقلها ففقه ظم^(٤)
فهو كما نرى أقل من شعره القديم بكثير . وكان هذا الضعف وحده كال
كافياً لأن يبعد ما شعراء الآخرين عن ميدان الدين حثية على فهم . ولذلك
نلاحظ أن الشعر كما كان يلقي القبول والاعجاب حينما ينحو نحواً أخلاقياً
بصفة عامة ، ويلقى الرفض ، ويعرض قائمة للقتل . إذا هو عارض تلك
النزعة ، فانه يعود سريعاً ليلقى القبول والاعجاب ، كما كان من قبل ، إذا هو كان
محالفاً لتعاليم الدين والأخلاق الفاضلة ، ويلقى الرفض . ويعرض صاحبه
للسخرية المرة عندما يلترم أي موقف أخلاقي بجانب الدين . كما سنرى .

(١) المرزباني : الموشح ، ص ٧١

(٢) اس فتحة ص ١٧٠ ، المرزباني ص ٦٢ .

(٣) ابن سلام : طبقات الشعراء ، ص ٢٧ .

أما قصيدة « بانث سعاد » لكعب بن زهير فإن شهرتها لم تكن ترجع —
 فيما يبدو — إلى ميتها ، ولكنها كذلك لم تكن ترجع إلى العنصر الديني
 فيها فحسب . فقد اشتملت ، إلى جانب ذلك العنصر الديني (مدح الرسول)
 على عنصر العصية (مدح قريش والإنجاء على الانصار) الذي كن في النفوس
 فترة ما ثم عاد فاستعلن وقامت بسببه حروب ، واشتملت كذلك على عنصر
 أسطوري (البردة التي خلعها السلي على الشاعر تقديراً منه له ، وهي البردة التي
 اشتراها معاوية ، وظل الخلفاء يلبسونها في العيدين كما زعم أبان^(١)) .

أما الجانب الآخر فإنه يبدأ يتضح منذ عهد عمر بن أبي ربيعة وصديقه
 الناقد ابن أبي عتيق : فقد كان ابن أبي عتيق يعجب بصديقه أيما إعجاب ، وأمله
 كان يعجب به رغم ما كان في شعره من عصيان ، أو لأن شعره كان فيه عصيان
 وهو يرد أحد محادليه فيه بقوله : « لشعر عمر بن أبي ربيعة نوبة في القلب ،
 وعلوق بالنفس ، ودرك للحاجة لبست لشعر : وما عصى الله حل وعز بشعر
 أكثر مما عصى بشعر ابن أبي ربيعة » .^(٢) وهناك حادثة طريفة يرويها لنا أبو
 الفرج ، وتصور لنا في وصوح كيف تم التحول السريع إلى العبد بالشعر عن ميدان
 الإخلاص . ويعجب حين نعرف أن الحادثة وقعت في وقت مبكر ، واشتركت
 فيها السيدة سكينة بنت الحسين . وهي من نعرف من فضليات النساء ومن بيت
 النبوة . وقد كانت تقوم في ندوتها بمهمة الناقد الموجه ، ويروي لها نقد غير قليل .
 في يوم ما جاء حرير يستأذن عليها فم تأذن له . وخرجت إليه حارية لها
 فقالت : تقول لك سيدتي أنت القائل :

طرفتكم صائدة القلوب وليس ذا حين الزيارة فارحني بسلام

قال : نعم . قالت فألا أخذت يديها فرحبت بها وأديت مجلسها وقلت

(١) ابن سلام : طبقات الشعراء ، ص ٢٠ — ٢١ .

(٢) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ١/١٠٨ ط دار التكميل .

لها ما يقال لمثلها . أنت عفيف وفيك ضعف ، فخذ هذين الألني درهم فالحق
بأهلك . (١)

وتكون من الطواهر الغريبة في عهد بني أمية أن يصبح الأخطل — وهو
نصراني — شاعر الخلافة في فترة من الفترات . وقد يكون لذلك تفسيرات
مختلفة ، ولكن التفسير اللارم هو أن هذا الموقف لم يكن عربياً في أمة تفصل
فصلاً تاماً بين الدين والشعر ، أو تجعل النزعة الدينية من مميزات الشعر .
وقد صور ذلك الأخطل نفسه في قوله : « أن العالم بالشعر لا يبالى وحق
الصليب إذا مر به البيت المعابر السائر الجيد أمسم قاله أم نصراني ، (٢) .
وقد تجرأ على لسان الأخطل نفسه معان تأخذ الاتجاه الأخلاقي الذي لا يجعل
من نصرانيته سبباً أو سبيلاً إلى الطعن عليه ، أنشد قصيدته التي يقول فيها :

وإذا افتقرت إلى الذخائر لم تجد ذخراً يكون كصاح الأعمال
فقال له هشام بن عبد الملك : هنيئاً لك يا أبا مالك الإسلام . (٣)
وقد نجد من يعيب على امرئ القيس فجوره وعهره في شعره كقوله :
ومثلك حلي قد طرقت ومرضع فألميتها عن ذي تمام يحول
إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق وتحتى شقها لم يحول
وقالوا : هذا معنى فاحش (٤) . وليس حشمة المعنى في نفسه مما يزيل
جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة في الحشب رداءته في ذاته ، (٥)
وهذا تصور من قدامة يؤكد لنا مدى اهتمام النقد العربي بالناحية
الأخلاقية وموقفه منها وتفسيره لآثارها في العمل الأدبي ، فإذا لنا نجد يعطى
الأهمية كل الأهمية للصورة الأولى التي تتم فيها الصنعة (النجارة كما ذكر) .

(١) الأغانى ٣٨/٨ ط دار الكتب .

(٢) الأغانى ٢٨٩/٨ ط دار الكتب .

(٣) ابن سلام : ملقاته الشعراء ص ١١٥ .

(٤) المرمراني : الموشح ، ص ٣٦ .

(٥) قدامة : فقد الشعر ، ص ١٤ .

أما الهدف الأخلاقي فلا يؤبه به على الإطلاق . إذ ليس له أي عمل في تحسين تلك الصورة أو تقييحها : فقد يكون حساً ويخرج العمل الأدبي كرهها إلى النفس ، وقد يكون فاحشاً فلا يمنع ذلك من أن يخرج العمل محبباً إلى النفس مشيراً للإعجاب .

ومثل هذا الفهم هو الذي أتاح للبحان أن يروج شعرهم : « فلو كانت الديانة عاراً على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبيري وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وعاب من أصحابه . بكما خرساً ، وبكاء مفحمين . ولكن الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر ، ^(١) . فعزل الدين عن الشعر ، ووقوفه خارجه منع النقاد من أي حكم نقدي يرفع شعراً لما فيه من نزعة دينية ، أو يحفضه لوقوفه موقفاً يبدو مضاداً لها .

وإذا كما قد ربطنا في الفصل السابق بين مفهوم الصنعة والكذب فإننا نربط هنا بين مفهوم الكذب والأخلاق : فنجد أن الدعوة إلى الكذب الفني أو الكذب الأخلاقي في الفن كانت تلقى رواجاً عند الشعراء على أساس من ذلك الفهم الذي يجعل الدين والأخلاق بمعزل عن الشعر ، فلا يجد بين الصدق وطبيعة العمل الشعري أو الشاعر سبباً . « قيل لبعض الفلاسفة فلان يكذب في شعره ، فقال : يراد من الشاعر حسن الكلام ، والصدق يراد من الأنبياء » ^(٢) .

وبقول ابن رشيق عن الشعر : « ومن فضائله أن الكذب الذي احتتمع الناس على قبحه حسن فيه » ^(٣) .

(١) ندمي الخرجاني : الوساطة ، ص ٥٠ — ٥١ . وكان كعب بن زهير قبل أن يسلم يهجو النبي وأصحابه .

(٢) أبو هلال العسكري : الصاعقة ، ص ١٠٣ . (٣) ابن رشيق : نقد الشعر ، ج ١ ، ص ٦ .

ويطل هذا الفهم يسود القدر الأدنى لأنه ظل كذلك يسود مفهوم الشعر .
 وكان القدر والشعر يسيران متوازيين كما قلنا من قبل ويتكلم عبدالقاهر الجرجاني
 على من زهد في رواية الشعر وحفظه ودم الاشتغال بعلمه وتبعه فيقول :
 « لا يخلو من كان هذا رأيه من أمور : (أحدها) أن يكون رفضه له وذمه
 لآيائه من أجل ما يجده فيه من هزل أو سخف وهجاء وسب وكذب وباطل
 على الجملة . (والثاني) أن يذمه لأنه موزون مقفى ، ويرى هذا بمجرد عي
 يقتضى الرهد فيه والنثر عنه . (والثالث) أن يتعلق بأحوال الشعراء وأنها
 غير جلية في الأكثر . ويقول : قد دموا في التنزيل . وأي كان من هذه
 رأيا له فهو في ذلك على خطأ ظاهر ،^(٤) .

معنى ذلك كله أن المؤثر الديني سواء في الحاهلية والإسلام لم يستجب
 له للشعراء . وكان فترة ظهور الإسلام كانت فترة عارضة في حياة هذا الشعر ،
 ما لبث أن تحول بعدها إلى مجراه الأول واتجاهه القديم . فترك الدين وترك
 الأخلاق ، ترك لها ميدانها ووقف بعيداً لا يكاد يتأثر بهما ، بل لعله كان
 يتأثر بهما تأثراً سلبياً حين يواجههما مواجهة صريحة . ولم يكن القادر منعزلين
 عن الشعراء فوقفوا بجانبهم في موقفهم ، ولم يتخذوا من الدين أو الأخلاق
 أساساً يرفعون به شاعراً ويخفضون آخر . واستعدوا الخيرية من ميدان
 الحكم القدي ، وربما رأوا منزع الشر أقرب إلى طبيعة الشعر ، أو أنه على
 الأقل مما يحسن به فن الشعر .

ويقسم من هذا أن الإسلام لم يكن له أي تأثير إيجابي على الأدب والقدر .
 وهذا في رأينا صحيح عند ما نفهم الدين على أنه مجموعة من التعاليم . وأن ما يمكن
 أن يتصل منه بميدان الأدب هو الجانب التوجيهي الأخلاقي . وهذه الحقيقة
 هي التي يعيننا تقريرها هنا . ولكن الإسلام كان له أثر واضح في الميدان

(٤) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٩ .

الأدبي، لأنه لم يكن مجرد تعاليم، بل كان له كتاب أدبي معجز يتحدى كل أدب. وهذا الكتاب في فنه العالية من البلاغة قد أثر في الشعراء كما أثر في القاد. ولعله بسببه وجدت دراسات بلاغية استقلت وحدها بكتب كاملة كثيرة، فضلاً عن أنها ابثت في أغلب كتب النقد والبلاغة. وقد كانت هذه الدراسات تدور حول مشكلة الإعجاز كما هو معروف، وتفرعت عنها الكتب التي بحثت في نظم القرآن.

أما الشعراء فكثير منهم حاول أن يقيس مستواه الأدبي بمستوى هذا القرآن، ويقف منه موقفاً نقدياً. فالأغان يروى لنا أن أبا العتاهية قال: «قرأت البارحة (عم ينساء لو)». ثم قلت قصيدة أحسن منها»^(١). والقصة التي تنسب لأبي العلاء المعري ذائعة مشهورة. ويضع لنا عبد العليم قائمة بأسماء عدد من الشعراء الذين انتقدوا القرآن^(٢). ويروى الأغاني كذلك أن بشار بن برد قد فصل بعض شعره على صورة الحشر^(٣). وحين سمع بعضهم قول أبي تمام:

لا تسقني ماء الملام فإنني صب قد استعذت ماء بكائي

أخذ وعاء وذهب يطلب منه في شيء من السخرية قطرات من ماء الملام هذا، فيجيبه أبو تمام بأنه لن يعطيه ما يريد قبل أن يأتيه بريشة من جناح الدل. وهو يشير إلى الآية «واخفض لهما جناح الدل من الرحمة». وهكذا يقف الشعراء من ذلك الأثر الأدبي، يقيسون أنفسهم به أحياناً، ويأخذهم الرهو فيفضلون إنتاجهم عليه في بعض الأحيان، ولكنهم في كل الحالات لم يكونوا يتأثرونه أو ينحون عليه إلا في ناحيته الشكلية.

(١) الأغاني دار الكتب ج ٤ ص ٣٤ ما دار الكتب.

(٢) Gustave E. von Grunbaum. A Tenth Century Document of Arabic Literary Theory and Criticism; The University of Chicago Press, published 1950, p. XIV, footnote 7.

(٣) الأغاني ج ٢ ص ٢١١ ط دار الكتب.

أى فى صورته الأولى محسب . أما ما فىه من أخلاقىة فقد كانوا عنها بعيدين كل البعد كما رأينا .

أما القاد والبلاغيون فقد كانوا يرون فىه قىة البلاغة ، ولم يكونوا يرضون بحال أن يمس بأى نقد ، فما يرد فهو الصحيح دائماً وهو القىة دائماً ، وإن خالف القاعدة . وعم كثيراً ما يجرون المقارنات بينه وبين إنتاج شعرى^(١) ليبينوا أنه فى درجة ترتفع على كل شعر ، وأنه لا يمكن محاراته أو اللحاق به ، لأنه يعجز كل محاول . وقد درس القرآن فى ميدان الفقه دراسة مستفيضة ولكن عندها أثيرت مشكلة ما إذا كان عدم القدرة على مجازاة القرآن ترجع إلى صورته كما ترجع إلى محتوياته سواء بسواء — احتاح البحث إلى ميدان أوسع من ميدان علماء الدين^(٢) ، وكان المشكلة قد انقسمت شطرين ، شطرا يتصل بالمحتوى القرآنى وبالأهداف التى يرمى إليها ويختص به علماء الدين . وشطرا يتصل بالشكل ويختص به القاد والبلاغيون . وانفصل هذا الشطر الأخير انفصالا تاماً عن الشطر الأول . . . وكن الاعتبارات الفنية التى بدأت منذ القرن العاشر (الرابع الهجرى) واستمرت إلى ما بعد ، والتى كانت تقوم بدور هام فى نظرية الإعجاز — قد بدأت من تفهم الأسلوب القرآنى ولم تذهب إلى ماواء التحليل الشكلى stylistic analysis البتة^(٣) . . . ونخرج من كل هذا بأن الدين بما هو روح لم يؤثر فى الأدباء . ولم يؤثر فى القاد . أما القرآن فكان له أثر واسع النطاق فى الميدان الأدبى ، لا بما فىه من أهداف أخلاقىة ، ولكن بما فىه من أسلوب جميل معجز فى الجمال . أى أن الصورة الأولى وحدها مه هى التى قامت بدور كبير فى تكييف الوضع الفنى والاعتبارات الفنية الشكلية . وهذا يساير الاتجاه العام فى بدل العناية بالصورة الأولى وعدم المبالاة بما تنقله هذه الصورة إلى المتلقى من تجربة .

(١) راجع كمدى : الموازنة ، ص ٢٣٩ .

(٢) انظر جروناوم : المرجع السابق ص ١٤/١٣ .

(٣) جروناوم : نفسه ص ١٦ .

(ح) الأساس التاريخي :

• من لم لا يرى المعاصر شيئاً ويرى للأوائل التقدم
إن ذلك مدمم كان جديداً وسعدو هذا الحفيد قديماً .

بدأت الأحكام التاريخية في المقد العربي منذ وجد ذلك السؤال الغريب :
من أشعر ؟ فقد كانت الإجابة عليه تقتضي معرفة تاريخية تمتد إلى أكبر عدد
ممكن من الشعراء . وفي صيغة السؤال نحس المطلقة ، فكأن أي إجابة عليه
هي إجابة مطلقة ، تتضمن حكماً مطلقاً . ولكن يبدو الأمر مختلفاً شيئاً ما ،
لأن كل حكم تاريخي مطلق وسيجيء كما سبق أن رأينا . فحين يسأل عمر
ابن الخطاب : أي شعرائكم يقول :

ولست بمسئق أحاً لائله على شعث أي الرجال المهذب
ويحییوه بأنه الباقية . فيقول : هو أشعرهم ^(١) — فإن الباقية هنا أشعر
الشعراء ولكن النسبة لعمر . فكأن الحكم التاريخي يتضمن عمراً شخصياً .
وهذا هو السبب في أننا نجد هذا السؤال يتكرر كثيراً وتتعدد الإجابات
عليه وتختلف ، ولو كان الحكم مطلقاً لوجد شاعر واحد هو أشعر الشعراء .
وقد جاء الوقت الذي أدرك فيه الأدباء أن هذا الإطلاق في الحكم غريب .
أدركه حلف حين قال : لا يعرف من أشعر الناس ، كما لا يعرف من أشجع
الناس ^(٢) . وتمثل في الاتجاه الفكري الذي يصوره لنا مطهر بن طاهر
المقدسي في كتاب « بدء الخلق » في القرن الرابع بالنسبة للمعجزة في القرآن :
فهو يذهب إلى أن الظاهرة يمكن أن تكون معجزة في فترة ما لا في غيرها .
وصفة الإعجاز لأي حادث أو لموضوع القرآن هي بالنسبة للظروف التي
حدث فيها . ويشير إيوار Huart إلى أن إخوان الصفا كانوا يقولون بنظرية
مماثلة ^(٣) . فإذا كانت صفة كل حادث نسبية فكذلك كل حكم تاريخي يصح

(١) ابن سلام : طبقات الشعراء ، ص ١٧ .

(٢) الأعمى ١٠٩/٩ دار الكتب .

(٣) حروباوم : المرحمة لسانق ص ٢٣ .

بالنسبة للطروف التي ألقى فيها . فإذا كان الذي يصدر الحكم شخص من الأشخاص فإن هذا الحكم يصدق بالنسبة لشخصه . وإذا نحن تحدثنا عن الأساس التاريخي لها فلا نه لا يمكن أن نتحدث عنه إلا في هذا المكان ، لأن ما فيه من نسبية تخص الشخص الذي أصدره تبعد به عن أن يكون حكماً موضوعياً يتبع مفهومات خارجية عامة . وهو عندئذ لا يمكن أن يندرج ضمن الأسس التي تتناول الصورة الأولى .

ومن شأن الحكم التاريخي أن يصب على الماضي . لأنه حين يحكم أوعبيدة مثلاً بين عدى بن زيد وابن ماذر فيفضل الأول — يكون قد أصدر حكماً على ظاهرتين مرتا في التاريخ . وفي الحكم التاريخي تدخل عوامل عدة لاتصل بالأدب ذاته ؛ تدخل فيه شهرة الشاعر . وقدمه في الزمن . والعصية والأسطورة . ومكانة الشاعر الاجتماعية . والحسد ... الخ .

والأصل في الناس أن يقدسوا القديم حتى إذا تبين لهم فساده أعرضوا عنه ، وقد لا يعرضون لطول الفهم له . وقد وصف تعالى في كتابه الصادق تشدت القلوب بسيرة القديم ونفارها من المحدث الحديد فقال حاكياً لقولهم : إنا وجدنا آباءنا على أمة . وقال ، لن بعد إلا ما وجدنا عليه آباءنا^(١) . ومن ثم كان ، أكثر من يستحسن الشعر تقليداً على حسب شهرة الشاعر وتقدم زمانه^(٢) . وهناك كثير من الشواهد التي توضح لنا ذلك التعصب العام للقديم وأثره في الحكم على الشعراء حكماً هو بعيد كل البعد عن العمل الأدبي ذاته وقيمه الفنية . أنشد رجل ابن الأعرابي شعراً لأبي نواس أحسن فيه فسكت ، فقال له الرجل : أما هذا من أحسن الشعر ؟ قال بلى . ولكن القديم أحب إلى^(٣) . وحين لقي ابن ماذر بمكة حمادا الأرقط أشده قصيدته : كل حي لاقى الحمام فمود .

(١) ابن شرف الفيرواني : رسائل لامقاد ، ص ٣٢٥ — ٣٢٦ .

(٢) ابن طماطيا ، عيار الشعر ، ورقة ٤٢ .

(٣) حله إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٦٨ .

ثم قال : أقرىء أما عبدة السلام وقل له : يقول لك ابن منذر اتق الله
واحكم بين شعري وشعر عدى بن زيد ، ولا تقل ذلك جاهلي وهذا إسلامي
وذاك قديم وهذا محدث : فتحكم بين العصرين ولكن أحكم بين الشعرين ،
ودع العصبية^(١) . ويقول أبو عمرو بن العلاء في المحدثين : « إن قالوا حسنا
فقد سبقوا إليه ، وإن قالوا قبيحاً فمن عندهم »^(٢) .

وقد يكون تفضيل القديم قد جاء من وجهة نظر لغوية بحتة ، هي أن أسلم
اللغة ما تكلم به القدماء ، ولكن يبدو أن هذا السب لا ينهض وحده ، لأن
سلامة اللغة ليست هي فية الأدب وحاله . ويحس الشاعر سبباً آخر لهذه
العصبية فيقول :

أغرى الناس امتداح القديم ونظم الحديد غير ذميم
ليس إلا لأنهم حسدوا الحى ورقوا على العظام الرميم^(٣)
وهذا الموقف بجانب القديم دفع بعض القواد إلى أن ينظروا في هذا
القديم ، فإذا هم يستخرجون منه ما لا يحصى من الأخطاء والعيوب من الناحية
اللغوية ذاتها .

وقد كان أنصار القديم يعضون النظر عن كل عيب ، فإذا ظهر عيب عند
محدث سبق أن ظهر عند قديم أخذوا به المحدث وتركوا القديم . قال خلف
الأشعر : قال لي شيخ من أهل الكوفة : أما عجبت من الشاعر قال :

أنت قيصوما وجشجاثا

فاحتمل له ، وقلت أما :

أنت أجاصا وتفاحا

فلم يحتمل لي . . . وقال الخليل بن أحمد ، أشدني رجس :

ترافع العز بنا فارفتنا

(١) الأعرابي ج ١٧ ، ص ١٢ ، ط السامي .

(٢) الأعرابي : ١٢/١٧ .

(٣) الأعرابي ١٦ ، ١٠٩ .

فقلت : ليس هذا شيئاً . فقال : كيف جاز للعجاج أن يقول .

تقاعس العز بنا فاقعنسا

ولا يجوز لي (١) .

وعندئذ بدأ القديم والحديد يناويان أمامهم فيما يستأهلان من استحسان واستهجان . ووقف ابن قتيبة موقفه المشهود من الشعراء ، فريتأثر بتلك النزعة التي كانت سائدة في أوساط علماء اللغة حيث يقصرون اهتمامهم على الشعر القديم فلا يروون غيره ، ويستجيدونه لأنه قديم وإن كان سحيفاً (٢) . ويفضلونه على الجديد وإن كان يفوق هذا القديم ، فتراه يخلص نفسه منذ اللحظة الأولى من هذه النزعة ، والمتأخر من الشعراء لا يضعه عنده تأخره ولا حداثة سنه . كما أن الردي . إذا ورد للتقدم أو الشريف لم يرفعه عنده شرف صاحبه أول تقدمه . (٣) وحين بدأ الجرجاني وساطته وجد أن حصم المتنبئ فريخان : أحدهما يعم بالقصر كل محدث ، ولا يرى الشعر إلا القديم الخاهلي وما سلك به ذلك المنهج ، وأجرى على تلك الطريقة ، ويزعم أن ساقه الشعراء رؤبة وابن هرمة وابن ميادة والحكم الحضري (٤) . فإذا انتهى إلى من بعدهم ، كشار وأبي نواس وطبقتهم ، سمى شعرهم ملحا وطرفا ، واستحسن منه البيت بعد البيت استحسان البادرة ، وأجراه محرى المكاهة . فإذا نزلت به إلى أبي تمام وأضرابه نفى يده . وأقسم واجتهد أن الفوم لم يقرصوا بيتا قط ، ولم يفعوا من الشعر إلا بالبعد (٥) .

ولعل هذا الخور في الحكم من هذا الفريق هو الذي حمل الجرجاني على أن يعدد قدراً ليس باليسير من أغاليط الشعراء ، ليبين أن أغاليط القدماء

(١) ابن شرف : قبيروني ، رسائل الانتقاد ، ص ٣٢٦ .

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ١٦ .

(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٥ .

(٤) ابن قتيبة : نفسه ، ص ٤٧٣ .

(٥) والجرجاني هنا يعنى الأصمعي ، راجع الأعراب ، ٢٧٣/٤ ، وأضر الجرجاني :

الوساطة ، ص ٣٨ .

لم تمنع من استحسان الحسن عدهم ، فإذا غلط المحدثون فالعدل يقضى
بالأول فرفضهم على الإطلاق ، ونحكم عليهم قل أن نخبرهم ، بل نحتمل لهم
الغرض كما احتملاه للمتقدمين ، ويستحسن الحسن عدهم كما استحسانه عد
المتقدمين .

ويسود هذا المفهوم لدى بدء ابن قتيبة ونفاه الخرحاني وإذا بنا نجد ابن
شرف القيرواني في القرن الخامس يقدم إلينا هذا التحذير : « تحفظ عن شينين
أحدهما أن يحملك إجلال القديم المذكور على العجلة باستحسان ما تسمع
له ، والثاني أن يحملك إصعارك المعاصر المشهود على انتهاون بما أشدت له :
فإن ذلك حور في الأحكام ، وظلم من الأحكام ، حتى تمحص قولها ، فحينئذ
تحكم لها أو عليها . » (١) .

وهكذا كان ذلك التطرف في تفضيل القديم مدعاة إلى فحص هذا القديم
بعد المعتدلين وتعديل تلك الأحكام الجائرة التي أصدرها المتطرفون على
المحدثين . وقد اتضح أن كل حكم تاريخي لا يقوم على التحيص والدراسة
بعد حكما جائرا . ولا شك أن النقد العربي قد حفل بكثير من تلك الأحكام
الجائرة التي رأينا منذ قليل طرفا منها .

والخلاصة أن الحكم الحمالي القائم على أساس تاريخي قد وجد عند العرب ،
وتمت بصفة خاصة في بيئة علماء اللغة . أولئك العلماء الذين كان لهم الرأي
الأول والآخر في الشعر : ما ارتضوه فهو حسن ، وما لم يرضوا عنه فهو
قيح . وهم يرضون القديم على الإطلاق : فليخذ الشعراء حذو هذا القديم
ليكسبوا رضاهم عنهم . أما رضاؤهم عن القديم وكراهيتهم للحديث فلم تكن
عن فحص ودراسة للقديم والحديث ، وتمثل للقيم الفنية التي يشتملان عليها ،
بن كانت مجرد هوى وعصية ، وهي لذلك لا تحمل أي قيمة .

(٤) الأساس الاجتماعي :

(١) رسائل الانتقاد ، ص ٢٢٥ .

وخير الشعر أكرمه رجالا وشر الشعر ما قال العبيد

والحديث عن الأساس الاجتماعي عند العرب ليس معناه أن نظرية "مصلحة بين الأدب والمجتمع قد درست عندهم". وأنه قد تقدم في وقت من الأوقات على أساس من هذه النظرية. فما سمي "اليوم برسالة الأدب" لم تكن موضوعاً مبهوساً عندهم. وسكن إذا كان الأدب لا يمكن أن يعيش إلا في مجتمع فقد صدرت أحكام فرضها الوضع الاجتماعي على الشكل الخارجي للأدب: دخل له بذلك تقاليد قديمة، يحاسب الشاعر إذا هو خرج عنها أو عدل فيها. والمحاولة الخريئة التي بدأها أبو نواس وإن كانت تقوم على أساس من فهم رشيد للصلة بين العمل الأدبي والسنة التي تصدر فيها، وما يعمل الأدبي من أثر في المجتمع الذي يتلقاه، فإن هذه المحاولة لم تكن كاملة من جهة، لأن أبو نواس لم يهدف إلى إحداث انقلاب في فن الأدب بدلول جوهره عند الشعراء الآخرين، وسكبه كان يرمى إلى انقلاب شكلي. أو عبارة أخرى كان يريد الخروج على التقاليد القديمة المتواضع عليها عند الشعراء وبين الناس. ثم إنها — من جهة أخرى — لم تنجح. لأن التديب كانت أكثر رسوخاً من أن ترعره تلك المحاولة "العارضة الشككية". لم يقل أبو نواس، ولم يكن غيره، إن شعر ينبغي أن يكون في صالح المجتمع: ينبغي أن يقدم إليه غداءه "النفسى والعكرى". ينبغي أن يقدم إليه المتعة والوحيه معاً. ينبغي أن يتطور به ويدفع به إلى الأمام، إلى مستوى رفيع بما هو فيه. لم يقل أحد ذلك، ولم يقدر نافذ عملاً أدبياً من حيث هو دفع المجتمع أو غير دفع، ولم يرفض ناقد شعراً لأنه يضر بالمجتمع وينحاف به. لم يحدث شيء من هذا وإنما كان الأساس الاجتماعي الذي نقد المقاد الشعر بناء عليه يتصل باعتبارات أخرى خارجة عن ذلك "التصور للنهمة الأخيوية التي يقوم بها الأدب في المجتمع، وهي مع ذلك اعتبارات اجتماعية كذلك.

بدأت القصيدة منذ العصر الجاهلي — ومحصن بالذات قصيدة بالمدح —

تأخذ شكلاً ثابتاً . وهذه القصيدة لها دور خطير في تكييف الذوق العربي :
فحين تصادفها في ذلك العصر ، وهي تأخذ صورة ثابتة تقريباً عند المحترفين
من الشعراء في العصر الإسلامي . ومن ثم أصبحت لها تقاليداً القية المرعية ،
وأصبحت هذه التقاليد مقياساً أساسياً للحكم على الشاعر . وقد كان أقل
إحلال لهذه المثل القية كفيلاً بأن يوحى الشاعر مهما كانت القيمة الشعرية
التي تتضمنها قصيدته . ومن ذلك ما حدث من أن « بعض الرجاز أتى نصر بن
سيار وإلى حراسان بنى أمية مدحه بقصيدة تشبها بمائة بيت ومدحها عشرة
أبيات ، فقال نصر : والله ما بقيت كلمة عذبة ولا معنى لطيفاً إلا وقد
شغلته عن مدحى بنشيبك ، فإن أردت مدحى فاقصد في السيب .
فأتاه فأنشده :

هل تعرف الدار لأم العمر دع ذا وحبر مدحة في نصر
فقال نصر : لا ذلك ولا هذا ، ولكن بين الأمرين ^(١) . فصر في هذا
يريد قصيدة المدح على نحو بعينه ، والشاعر المداح لا بد أن يعرف هذه
الصورة . فيعرف مقدار ما يلزم من التشبيب في قصيدة المدح وما يلزم من
المدح ذاته فيها . وجهله بذلك يعرضه للتخلف عن الفحول . وقد كان
دو الرمة ينحون نحواً كذلك الذي نحاه هذا الرجاز أول الأمر ، فكان يطيل
التشبيب في مدائحه ، وكان هذا وحده سبباً كافياً لتأخيره عن كثير من الشعراء
الذين قد لا يفوقونه من الناحية الشعرية ، ولكنهم يعرفون ما يطلب في
قصيدة المدح . وابن قتيبة يعرف أنه « من أحسن الناس تشبيهاً ، وأجودهم
تشبيهاً ، وأوصفهم لرمل وهاجرة . وفلاة وما . . . فإذا صار إلى المديح
والهجاء حانه الطبع . وذاك أخره عن الفحول » ^(٢) .

وإذن فقد كان الهجاء كالمدح ، لو أن أدبياً له طريقة خاصة إذا لم يتبعها

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ١٥ .

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٢٩ .

الشاعر لم ينجح شعره . وقد تنوع ذو الرمة طريقة أخرى ولم تكن تلك الطريقة موفقة في العصر الإسلامي ؛ فالممدوح متعطف للشاء ، فإن تأخر عنه مل ؛ والممجور لا بد أن يعاجل بالقوارص . فإن توانت أنف حدها . وذو الرمة كان يتأخر ويتوانى وبطيل في الوسائل والمواضع . . . من أجل ذلك تأخر ذو الرمة عن الذين خاصوا في الأغراض الاجتماعية في العصر الإسلامي ، وكان معلبا في الهجاء غير مخطوط من المديح^(١) .

ويعود فنحد قصيدة المدح تتخذ تقاليد خاصة بالافتتاح والتخلص والختام ، ويكون الخروج على هذه التقاليد أو عدم مراعاتها سببا في تأخر الشاعر وتعرضه للوم والعقاب أحيانا . ومن ثم كان حسن الافتتاح داعية الاشراف ومطية النجاح ، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح ، وحاشية الكلام أبقى في السمع وألصق بالنفس ، لقرب العهد بها ؛ فإن حسنت حسن ، وإن قبحت قبح . . . وينبغي للشاعر أن يحود ابتداء شعره فيه أول ما يقرع السمع ، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة . . . وليجعله حلوا سهلا ، وفهما جزلا^(٢) ، والشواهد كثيرة . تدلنا على ما كان لهذه الاعتبارات من أثر في تقدير الشاعر والحكم عليه ؛ فقد دخل جرير على عبد الملك بن مروان فابتدأ ينشده :

أتصحو أم فؤادك غير صاح . . .

فقال له عبد الملك : بل فؤادك يا ابن الفاعمة ، كأنه استثقل هذه المواجهة . . . ومن هذه الجهة بعينها عابوا على أبي الطيب قوله لكافور أول لقائه مبتدئا ، وإن كان إنما يحطب نفسه لا كافورا :

كني بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا
فالعيب من باب التأدب للولوك ، وحسن السياسة لازم لأبي الطيب في

(١) طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٤٢ .

(٢) ابن رشيق : أسنن ، ١٠ ، ص ١٤٥ .

هذا الابتداء . . . ودخول الرمة على عبد الملك ابن مروان فاستنشدته شيئاً
من شعره فأشده قصيدته :

ما بال عيبك منها الماء يسكب

وكانت بعين عبد الملك ريشة . وهي تدمع أنها . فتوهم أنه مخاطبه
أو عرص به فقال : وما سؤايت عن هذا يا جاهل . ففقه وأمر بإحراجها
وكذلك فعل ابن هشام بأبي اليجم وقد أشده في أرجوزته .
والشمس قد كادت ولما تفعل فكأنها في الأفق عين الأحول
وكان هشام أحول . فأمر به فحجب عنه مدة . وقد كان قبل ذلك من
خاصته . يسمر عنده ويمارجه^(١) .

ويتضح لنا الأثر الاجتماعي في تكييف لقصيدة العربية عندما نلاحظ
أنه قد أصبح لكل مدح كلام بذاته يقال له بحسب الطبقة التي يدعى عليها .
فما يقال للحيفة لا يقال للأمر . وما يقال لهذا لا يقال للثاند وهم .
وأصبح هذا تقليداً تنجح قصيدة أو تفشل بحسب مدى مراعاتها له .
ويبدو أن عبارة عمر بن الخطاب "لبي قرص بها شعر زهير حين قال عنه
أنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه"^(٢) كانت موحية للتقيد بهذا المعنى فراحوا
يلتصونه في الشعر . . . وقالوا في معنى قوله : وكان لا يمدح الرجل إلا بما يكون
في الرجال . أراد أنه لا يمدح السوقة بما يمدح به الملوك ، ولا يمدح التجار
وأصحاب الصاعات بما يمدح به الصعاليك والأصاال وحمه السلاح . قال الشاعر
إذا فع دئت فمدح وصف كل فريق بما ليس فيه . فذكروا هذه الخ من مشوا
لها أمثلة تزيد ما قبله عمر رضي الله عنه وصوحا وبيانا .^(٣)

ومعنى هذا أن كل طبقة قد أصبحت لها صفات ثابتة ينبغي على الشاعر
أن يبرزها إذا كان يسدي مدح شخصية منها . وهنا بدأت تظهر الصورة المثالية

(١) ابن رشي : لعمدة ، ج ١ ص ١٤٨ .

(٢) ابن سلام : مغتفب لشعراء ، ص ١٨ .

(٣) لامي : انوار ، ص ٢١١ .

في قصيدة المدح كما سبق أن ظهرت - ورأيناها - في قصيدة النسيب ؛
فكما كان هناك صورة مثالية للمرأة في الشعر العربي ، تدخل فيها كل امرأة
ولا تميز امرأة بذاتها ، وكذلك الأمر في قصيدة المدح ، أصبحت هناك
صورة مثالية للممدوح إذا كان قائداً مثلاً ، فيدخل فيها كل قائد ، ولا تكاد
تميز قائداً بذاته . وكل الصفات المثالية التي كان الشاعر يصف بها ممدوحه
ولم تكن تقوم من حيث هي تعنى صورة حقيقية وصادقة للممدوح بمقدار
ما تقوم من حيث نواحها في أن تجعل المثالي عطيماً كاملاً . وبدوا أن هذه
أيضاً كانت وجهة نظر النقاد : فحاش أنهم كانوا يحذرون الشعراء من أن
يمدحوا رجلاً من إحدى الطبقات العنصرية والصفات الخيالية التي الآخر ،
فإنهم كانوا يقدرون الإتيان بأعلى صورة نمكية للممدوح ،^(١)

وهكذا فسرت عبارة عمر تفسيراً أعدها عن الهدف الأخلاقي الذي
ربما كان عمر قد هدف إليه ، فجاءت لكي تحضن لوضع الاحتماي الذي
تمثلت فيه الصبغة والعصرية بعد عمر بوقت قصير . وحضن الشاعر لهذا
التفسير ، وخضع له الناقد ، فتعاونوا بذلك على تكييف شكل بذاته للقصيدة
بل تعاون المجتمع كله على تكييف الاعتبارات الخاصة بهذه القصيدة ،
كما رأيناها .

وكما كان الممدوحون طبقات فقد كان الشعراء طبقت كذلك ، وترتبهم
في الطبقات يأتي بحسب طبقت من مدحوم ، وكيفية ما لهم من شعر في دولاهم .
الممدوحين . ولشاعر يرقى حتى تكون أعلى طبقة يصل إليها هي الصفة التي
تحتكر امتداح الخليفة . وتقوم في البلاط بهذه الوظيفة الرسمية فإذا اجتمع
أكثر من شاعر على امتداح الخليفة فهم جميعاً طبقة ، ويصعب تقديم واحد
منهم على الآخر . كان حرير والفرزدق والأخطل مداحين لبني أمية ، ولذلك

Elkot A : Arab Conception of Poetry as Illustrated in (١)
Kitab Al-Muwazanah beyna Abi Tammam wal-Buhturi, a Thesis
submitted for the Ph. D. degree, mansc. 1950, p. 173

كانوا يعدون طبقة واحدة ، وكانت بطبيعة الحال هي الطبقة الأولى . واحتلوا
أهم يقدم على الآخرين . وكانت الآراء متصارعة ، ولكن الميل كان نحو
تقديم الأخطل . والواقع أن الأخطل كان أكثر الثلاثة اتصالاً بالبيت
الأموي ومدحا لخلفائهم . وكانت مهمته أشبه بوظيفة في الدولة ، ومن ثم
— عندي — كان الميل إلى تقديمه .

وكما كان الشعر يكتسب قيمة من الشخصية التي يوجه لها فقد كان كذلك
يكتسب قيمة من الشخصية التي صدر عنها . فالشعر الذي يصدر عن الخليفة
نفسه يروح ويروى وإن لم يكن رائعاً . فإذا صدر مثل هذا الشعر عن شخص
عادي فلن يهتم به أحد . وفي مقدمة كتاب الديمة يصور لنا الثعالبي هذا المفهوم
حين يتحدث عن مسجعه في اختيار الشعر فيقول : « إن وقع في خلال ما أكتبه
البيت والبيتان مما ليس من أبيات القصائد ووسائط الفلاند ، فلأن الكلام
معقود به ، والمعنى لا يتم دونه ، ولأن ما يتقدمه أو يليه مفتقر إليه . أو لأنه
شعر ملك أو أمير أو وزير أو رئيس حضير أو إمام من أهل الأدب والعلم
كبير . وإنما يسبق مثل ذلك بالانتساب إلى قائله لا بكثرة طائله :

وحير الشعر أكرمه رجالا وشر الشعر ما قال العبيد^(١)
وهذا صورة لهذا المفهوم أقدم من الثعالبي يجدها عند ابن قتيبة : فهو
يحدثنا عن شعره يختار ويحفظ . . لبل قائله ، كقول المهدي :

تفاحة من عند تفاحة جاءت فإذا صمعت بالفؤاد
والله ما أدرى أبصرتها يقضان أم أبصرتها في الرقاد

وكقول الرشيد :

والنفس تطمع والأسباب عاجرة والنفس تهلك بين اليأس والطمع
وكقول المأمون في رسول :

(١) الثعالبي : الديمة ، مكتبة الحبيب التجارية سنة ١٩٤٧ ، ص ٧ من المقدمة .

بعثتك مشتاقاً ففزت بنظرة وأغفلتني حتى أسأت بك الظنا

... وهذا الشعر شريف بنفسه وبصاحبه ، (١)

وهكذا تتحكم مكانة الشخص الاجتماعي في تقديم شعره . فيكون من العوامل التي تؤثر في ذبوع شهرته ودورانه على الأسس أن يكون قائله شخصية خطيرة .

وهناك مظهر ثالث للأساس الاجتماعي في النقد العربي لا يقن خطره عن المظهرين السابقين ، ويتمثل لنا في مفهوم ، الخاصة ، و العامة ، . كانت العامة تتطلب في الأدب صورة بذاتها ، وكان على الشاعر — إذا أراد أن تذيب شهرته أن يتبع هذه الصورة . وكان السوق العربي العام يؤثر بسهولة الألفاظ ، ولذلك كان جرير أشعر عامة والفرزدق أشعر خاصة ؛ فقد كانت لغة جرير هي اللغة السهلة التي يفهمها أكثر الناس . فأما الفرزدق والأخطل فلعتهما يؤثرها العلماء . أما الأغراض التي كان الذوق العام يفصلها على غيرها فأربعة : السبب والفخر والمدح والهجاء . يؤثرونها لأن لها صلة وثيقة بحياة الشعور والاجتماع . . وكان الشعر عندهم تصوير حياتهم الروحية والاجتماعية ، فاصورها من الأغراض كان أفضل . ومن أحسن تصويرها كان أشعر ، (٢) .

وهنا أصبح موقف الشاعر حرجاً ، ترى أي الطبقتين يرضى . أيرضى العامة ويضرب برأى الخاصة عرض الحائط ، أم تراه يرضى الخاصة ويفقد عامة الشعب ؟ مشكلة طريفة ولا شك . حاول الكثيرون حلها ، واتجه حلمهم إلى أن يراعى الشاعر الطبقة التي يتوجه إليها . فيرضى العامة إن كان يحاطب العامة ، ويرضى الخاصة إن كان إلى الخاصة قصد . ولكن يبدو أن هذا الحل لم يكن موفقاً كل التوفيق ، لأنه ترك الفرصة لقيام نزاع حول من رضى

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٢٣ — ٢٤ .

(٢) طه ابراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٦٢ .

عنهم الخاصة . أى هؤلاء أفضل . فالبحتري مثلاً قد وقع الإجماع على استحسان شعره واستجادته . وروى شعره واستحسسه سائر الرواة على طبقاتهم واختلاف مذاهبهم . فمن وفق على الناس جميعاً أولى بانفصيلة وأحق بالتقدمة ، (١) . كانت هذه إحدى حجج أنصار البحتري الذين يفضلونه على أنى تمام . فيرون أن الإجماع الشعبي يحكم للبحتري . ولم يكن أنصار أنى تمام أعجز عن أرسوقوا الحجة المقابلة على تفصيل صاحبهم : فهذا الإجماع الشعبي لا حطر له — عدمه في الحكم على الأدب . بل هناك أرسقراطية دوقية هى صاحبة الرأى الأخير في هذا الحكم . وقد رضيت الطبقة الأستقراطية عن أنى تمام وقدمته على البحتري . ولم يوافقهم العامة لقصورهم . إنما أعرض عن شعر أنى تمام من لم يفهمه لدقة معانيه . وقصور فهمه عنه . وفهمه العلماء والنقاد في علم الشعر . وإذا عرفت هذه الطبقة فضيلته . لم يصره طعن من طعن بعدها عليه ، (٢) .

وعنى هذا النحو يتعهد الموقف من حيث أرشد له الخ . فالعامة لهم حطرهم في رواج شعر وديوع شهرته ، وخاصة يستبدون بالحق في الحكم ويجهلون أهمه . ويصور لنا الأمدى في موارنته الصراع بين الطبقتين أحسن تصوير .

ولكن ألا يمكن إيجاد الحل الذى يرضى عنه "العامة والخاصة جميعاً" هذه محاولة أخرى . وهذا هو الحل الوسط . وهذا كل العامة يتطلبون الألفاظ "سهلة الدائرة على الألس" . والخاصة تؤثر الألفاظ الخاصة وتحسن في ذلك ارتفاعاً بالذعة عن السوق . فإن الحل يكون في أن يستخدم الأديب — كما يرضى هؤلاء — الألفاظ الجزلة الممتارة . هذا الحل المختار من الكلام . . هو الذى تعرفه العامة إذا سمعته ولا نستعمله في محاوراتها . . فن الجيد الجزل المختار قول مسلم :

(١) الأمدى : المورقة ، ص ١٤ .

وردن رواق الفصل فصل بن خالد محط لثم الخزل فائلة الخزل
بكف أبي العباس يستعطر الغنى وتستل المعنى ويستعطف "ص
ويستعطف الأمر الأبي بحرمة إذا الأمر لم يعطفه معص ولا فتن، (١)
وربما كان هذا أحسن أكثر توفيقاً . لا . لاحظ أنهم عند ما أرادوا
أن يعرفوا البلاغة تعريفاً يرضى الطرفين المتنازعين قالوا : "ملاعة ما فهمته
العامه ورصيته احصه، (٢) .

والخلاصة أن صورة "مقصودة" عربية . والتقدير القيمة التي تمثلت فيها
كانت إلى حد كبير ترجع إلى اعتبارات اجتماعية . وقد اتحدت هذه الاعتبارات
أسساً للقد . وقد عرصب صوراً ثلاثاً من هذه الاعتبارات . الأولى أن
الشعر تتفاوت درجاته بتفاوت درجات الموجه إليهم . كما أنه يحسن أو يفسح
بحسب مدى مراعاته درجات من يوجه إليهم . والثانية أن شعر تتحكم في
ديوعه وروايته واحتيازه شيء آخر غير مبنته . نتحكم فيه المكاة الاجتماعية
لشخصية فائله . فيكنس قيمته من هذه المكاة . والصورة الثالثة أنه كان
هناك تعارض بين افضقة اشعبية وطبقة ارسقراطية العلم والدوق . وكما
الصيقتين كانت تتصلب أسلوباً بذاته لا ترضى عه الطلقة الاخرى . وانصح
ذلك في الموقف القدي إراء البحتري وأبي تمام . ذلك الموقف الذي يصور
لنا وجهة الطرفين . ونلاحظ أن هذه الاعتبارات الاجتماعية التي اتحدت
أسساً للحكم لم يدخل فيها الاعتار الذي يبحث عن الرسالة التي يؤديها شعر
للمجتمع ، تلك الرسالة الروحية والفكرية التي تكون سبباً من سن الرقي .
(هـ) الأساس النفسي :

وكما وجد النقد الذي يعتمد على التقاليد الاجتماعية ويتحد منها أساساً في
الحكم فقد وجد كذلك النقد الذي يعتمد على الذات لاقدة . ويتخذ من
إحساسها أساساً للحكم . فإذا كان الأساس الاجتماعي يقيس "شعر بحسب

(١) امسكرى : صاعد ، ص ٤٧

(٢) انورى : نهيه ذرد ، ص ٧٠ ، ص ١٠ .

المواضع الخارجية فإن الأساس النفسي بقيسه بمشاعر الذات المفردة .

ومن هنا بحثنا هذا الأساس في هذا الموضع : لأن مشاعر الذات المفردة لا تحدث عن العناصر الموضوعية في حال الخيل . ولكنها تحدث عن الخيل الذي هو فيها ، واختلاف الأفراد في هذه الحالة سيترك الفرصة لأن يطلق على الشيء الواحد جميل وقبيح في وقت واحد ، إذا حكم عليه عدة أفراد . فهذا النوع من الحكم لا يصب إحد على الصورة الأولى التي تشمل على صفات تكون في مجموعها مفهوم الخيل حتى النوع الفسيولوجي من الأحكام فإنه وإن اعتمد على الخواص التي تتلق الأشياء ، وحكم بناء على على استجابة الخواص للشيء . الملتقى فإن تفسير هذه الاستجابة يرجع إلى الشخص ذاته لا إلى صورة موضوعية ثابتة . فإنا لا أحب اللون الأحمر لأنه يذكرني بالدم ، وبفضله غيري لأنه يذكره بانورد ، ويختلف بذلك حكمانا لاختلاف تفسيرنا .

وإذا رجعنا إلى النقد العربي وحدنا صوراً لفهم الموقف النفسي بالنسبة للحكم القدي . ونقرأ الصورة العامة عند ابن طباطبا حين يقول : « النفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق بما يخالفه » . ولها أحوال تصرف بها ، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهترت له وحدثت لها أريحية وطرب ، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت^(١) ، . فهي يربط ابن طباطبا بين حالة الملتقى النفسية وارتباط الحكم على الشيء الملتقى بها .

وقد سبق أن رأينا أن الشخص في مثل هذه الحالات يقوم بعملية ربطية من خلال نفسه بين أشياء خارجية ، أو يشارك الآخرين انفعالهم ، أو يضع انفعاله في الشيء ، أو يتمثل في الأشياء أشخاصاً حية ، أو يحكم بحسب نوع النشاط الفسيولوجي الذي يثيره فيه الشيء . وسنستعرض الآن هذه

(١) ابن سينا : غياث الشعر ، ورقة ٦ .

الصور من المواقف النفسية التي تتخذ أساساً لتحكم في بعض الحالات كما
تمثلت في النقد العربي .

ويمثل لنا الصورة الأولى ما يروى من أنه : اجتمع رهط من شعراء
تميم في مجلس شراب وهم البرقان بن بدر والمحس السعدي وعبد بن الطيب
وعمر بن الأهتم : اجتمعوا قبل أن يسلموا وبعد مبعث النبي صلى الله عليه
وسلم وتذاكروا أشعارهم وقال بعضهم : لو أن قوماً طاروا من جودة أشعارهم
لطرنا . فتحاكموا إلى أول من يطلع عليهم . فطلع عليهم ربيعة بن حذار
الأسدي أو غيره في رواية ، وقالوا له : أحبرنا أبا شعر . فقال : أما عمرو
فشعره برودة يمية تطوى وتشر : وأما أنت ياربرقان فكأنك رحل أتى
حزورا قد نخرت فأحد من أطايبها وحلظه بعير ذلك : أو قال له : شعرك
كلحم لم يصج فيؤكل ، ولا ترك بيتاً فينتفع به : وأما أنت يا محس فشعرك
شهب من الله يلقها على من يشاء من عباده^(١) . وأما أنت يا عبدة فشعرك
كمزادة أحكم حرزها فليس يقطر منها شيء^(٢) . فهذا يربط الناقد بين هذه
الأشعار وصور خارجية ، كل صورة منها لها إيحاءها الخاص . وكأنه من
خلال هذا الإيحاء قد حكم على الشعر .

والصورة الثانية هي للموقف الذي يشارك فيه الناقد الفنان شعوره .
وهذا معناه أن الفنان يودع عمله الفني شعوراً بداته ، فإذا ما قرأ الناقد الشعر
وجد فيه تجربة هي تجربته الخاصة كذلك ، أو هي تجربته التي يمكن أن يقوم
بها أو يتمي أن يقوم بها ، ومن ثم فهو يرضى عن الشعر . ويمثل لنا ذلك أن
يونس قد تمثل بقول عدى بن زيد :

(١) نلاحظ نوعاً من الاضطراب في هذا الخبر ، فقد ذكر في أوله أن اجتماعهم كان قبل
أن يسلموا ، وهو في حكمه على الخيل يصف شعره سارة تحمل ما دعى إسلامياً . وهذا محتمل
أن تكون هذه الأحكام قد وضعت فيما بعد . وبما يكن من شيء ، فإن التحقيق التاريخي لا يفيها
بقدر ما تضيفنا دلالة الصورة .

(٢) سه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ١٣ - ١٤ .

أيها الشامت المعير بالله ر أنت المرأ الموقور
 أم لديك العهد الوثيق من الأبرام بن أنت حهل مغرور
 فقال : لو تميت أن أقول شعراً ما تميت إلا هذه أو مش هذه^(١) .
 فهو ما يقرر أن الشعور الذي يحده في اليتيم هو شعوره الذي كان يتمنى
 أن ينقله بنفس الطريقة أو بمثلها ، ولكن ينبغي أن نعلم أن هذا الرضاء
 لا يحمل أى حكم جملى بالمعنى الدقيق ، لأن هذا التقرير يختلف تماماً عن
 مسألة ما إذا كان الشعور في صورته الموضوعية متعاً ، وما إذا كان الموضوع
 من ثم ، حيداً أو لم يكن^(٢) .

والصورة الثالثة هي صورة الاتحاد الفنى . وإذا كنا أننا في صورتين
 السابقتين تميزاً بين الذات والموضوع وكانت الذات شيئاً غير الموضوع فإنه
 في الاتحاد الفنى تفتى الذات في الموضوع أو يفنى الموضوع في الذات بحيث
 يصبحان شيئاً واحداً . وقد سبق أن عرصنا مفهوم الاتحاد الفنى . وعند
 ابن قتيبة نقراً حكماً ، نقدياً بصور لنا مفهوم الاتحاد الفنى في ساعة واختصار
 فيحين الإنسان أن صاحبه كان يتمثل بطريقة الاتحاد الفنى تمثلاً صادقا . وهذا
 الحكم هو : « أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرع منه »^(٣) . ولم يخف
 ابن قتيبة إعجابه بهذا المفهوم حين صدر هذه العبارة بقوله : « والله در
 القائل . « فأشعر الناس من جعلك تعيش في شعره فتكون أنت هذا الشعر .
 وصلة الحكم على هذا النحو باقية الخالية شأنها شأن الصورة السابقة .

ثم تأتي الصورة الرابعة . وهي الصورة التي يحسم فيها المتلقى الموضوع في
 شخصيات حية ، وتكون هذه الشخصيات إشعاعات خاصة هي بمثابة الحكم
 الذي يريد أن يحكم به المتلقى على الموضوع . وقد كان ابن الأثير صريحاً

(١) ابن سلام : صفت الشعر ، ص ٣١ — ٣٢ . ورجع دلالة مثل هذا الحكم عند
 دكاس Ducassee في ص ٣١٦ من كتاب كارت Carritt Philosophies of Beauty .
 (٢) Ducassee: quoted by Carritt; op. cit., P. 316 .
 (٣) ابن قتيبة : شعر والشعراء ، ص ٢٠ .

وواضحاً أيضاً حين صور هذا المفهوم بقوله : « واعد أن الالفاظ تجري من
السمع بجري الأشخاص من الشر : فاللفاظ الخزلة تحجب في السمع كأشخاص
عليها مهابة ووقار ، والألفاظ الرقيقة تنجس كأشخاص ذوى ذمّة وإن
أحلاقها إضافة مزج . ولهذا ترى أفعال أن تدم كأشخاص حال قدر كواحيو لهم
واستلوا سلاحهم وتأهبوا للضراد وتري أفعال الحترى كأشخاص حسنة
عليهم غلائن مصعات وقد عدي نصف أخى ، (١) ومن هذا يريد أن الألفاظ
أن يحسن بعض الألفاظ أحسن من بعض : يصبح ذلك من تفرقة بينها على
أساس الأشخاص الذين يتجسمون فيها . كما يتضح من جملة على الدين ،
يفر فوا بينها وقلوا إنها حسنة كلها حين يقول :

« وقد رأيت جماعة من أهل دافس لا حديم من هذه النقطة حسنة
وهذه قبيحة أنكروا ذلك وقال كل اللفاظ حسنة . وأواضع لم يصح إلا
حسناً ، ومن يمدح جهله إلى أن لا يفرق بين لفظة العصف واللفظة العسلوح ،
وبين لفظة المدامة ولفظة الأسفند . . . وما مثله في هذا المقام ، لا كمن يسوي
بين صورة رنجية سوداء مطبوعة السواد ، شوهاء الخلق . ذات عن حمرة ،
وشفة غليظة كأنها كلوة ، وسعر قسط كأنها بيضاء . وبين صورة رومية حمراء
مشرقة بحمرة ، ذات خد أسيل ، وطرف كحيل ، ومبهر كأنما نظم من أقاج ،
وطرة كأنها لين على صباح . فإذا كان يأسى من سقم النظر أن يسوي بين
هذه الصورة وهذه فلا بعد أن يكون به من سقم الفكر أن يسوي بين هذه
الألفاظ وهذه . ولا فرق بين النظر والسمع في هذا المقام ، فإن هذا حسنة
وهذا حسنة . وقياس حسنة على حسنة مستحب . فإن عاد معاً في هذا وفي
أغراض الناس مختلفة فيما يحارونه من هذه الأشياء . وقد يعشق الإنسان
صورة الرنجية التي ذممتها ويفضلها على صورة الرومية التي وصفتها قلت في
الجواب : نحن لا نحكم على الشاذ البادر ، والخارج عن الاعتدال . بل نحكم

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ص ١٠٦ .

على الكثير الغالب ... (١) . فكما أن للأشخاص وقعاً بذاته في النفس
فكذلك الألفاظ . لأنها تشبه الأشخاص تماماً .

والحق أن التشخيص عملية نفسية صرفة ، فتحس الدين تمتش في اللفظ
المهابة أو الدمائية . وإلا فهي بعيدة كل البعد عن هذه أو تلك . ونسوق هنا
حادثة طريقة حرت بين الرشيد والمفضل الضبي تكشف لنا عن ذلك اللون
من السقد القائم على أساس من التشخيص النفسى . فابن قتيبة يروى لنا أن
الرشيد قال للمفضل الضبي : « ادكرلى بيتاً جيد المعنى يحتاج إلى مقارنة الفكر
في استخراج حيثه ثم دعى وإياه . فقال له المفضل : أتعرف بيتاً أوله أعرابي
في شملته هاب من نومه كأنما صدر عن ركب حرى في أجفانهم الوسن فركد
يستفزهم بعجوبة البدو وتعجرف الشدو ، وآخره مدق رقيق قد غذى بماء
العقيق ؟ قال لا أعرفه . قال هو بيت حميل بن معمر :

ألا أيها الركب النيام ألا هبوا

ثم أدركته رقة المشوق فقال :

أسألكم هل يقتل الرجل الحب

قال صدقت . فهل تعرف أنت الآن بيتاً أوله أكنم بن صيفى في أصالة
الرأى ونيل العطة ، وآخره أبقراط في معرفته بالداء والدواء ؟ قال المفضل :
قد هولت على ، فليت شعرى أى مهر تفتزع عروس هذا الخدر ! قال :
باصغانك وإنصافك . وهو قول الحسن بن هانئ :

* دع عنك لومى فإن اللوم إغراء وداوونى بالتي كانت هي الداء ، (٢)

والرشيد يتمثل له في الشطر الأول من هذا البيت أكنم بن صيفى . وفي
الشطر الثانى أبقراط . وهو من حلال هذا التمثيل يحكم على البيت . فالحكم
ها مرتبط بعملية التشخيص التى قام بها الرشيد . وقام بها قبله المفضل .

(١) اس الأثير : منه . ص ٩ .

(٢) من قننه : شعر والشعراء : ص ١٣ — ١٤ .

وطبيعي أنه ليس في البيت شيء من أكم أو أبقراط وإنما هذا ما تمثّل للرشد
بالمات . وحين يوافق المفضل فإنه في هذه الحالة يكون قد أدعى لإثارة
الرشد ، فتمثّل في البيت شخصيتي أكم وأبقراط ولكن من خلال شخصية
الرشد نفسه . ومعنى هذا أن التشخيص عملية ذاتية صرفة . والحكم الذي
يرد من خلال التشخيص حكم خاص بصاحبه أولاً . ثم هو قد يكسب أنصاراً
آخرين عندما ينجح في أن يثير فيهم إثارة مماثلة .

والصورة الأخيرة من صور الأحكام القائمة على أساس نفسي هي الصورة
التي يكون فيها الحكم نتيجة إثارة فيسيولوجية أو حسية . وهذا الحكم
يوجه ما في العمل الأدبي من إثارة حسية وحسية تنجح اللغة عادة في
إعطائها . وكأننا في العمل الأدبي نمارس حياة حسية تتمشياً في الألفاظ ،
وفي إشعاعات الألفاظ . وفي الدلالات الرمزية للألفاظ . ومن ثم لانملك
إلا أن نصف هذه الألفاظ بأوصاف حية لعبت فيها الخواص من قبل
دوراً ملموساً . وألفاظ (العذوبة ، الجزالة ، السهولة ، الرصانة ، السلاسة ،
النصاعة ، الرويق ، الطلاوة) التي يستخدمها العسكري^(١) في وصف الكلام
كلها ترجع إلى خبرة حسية .

وكذلك الألفاظ التي يستخدمها ابن الأثير^(٢) (حلوة ، حادة ، طائفة ،
رأية ، غثة ، باردة) هي من هذا النوع الذي يصور لنا خبرة حسية . وترتبط
هذه الخبرة بحالة نفسية خاصة تجعل لهذه الألفاظ مفهوماً نفسياً . ، والفس
تقبل اللطيف وتنبو عن العليط ، وتقلق من الحامى الشع . وجميع جوارح
البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافق وتنفر عما يضاده ويخالفه . والعين تألف
الحسن وتقذى بالقبيح ؛ والأنف يرتاح للطيب وينفر للئيم . والفم يلتذ
بالحلوي ويمج المر ؛ والسمع يتشوف للصواب الرابع وينزوى عن الجهر الهائل .

(١) أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص ٤٩ .

(٢) ابن الأثير : الثال السائر ، ص ١١٦ .

واليد تنعم بالبين وتتأدى باخشس ، (١) . فنحن نتمثل في الألفاظ صوراً
حسية سبق أن رصنا عنها أو نفرنا منها ، وهذه الصور تنقسمها الخواص
جميعاً كما بين لعسكري .

ومن صور الأحكام التي تمثل لنا هذا النوع ما يروى من أن
أبا عمرو بن العلاء وصف شعر ذي الرمة بأنه دُبَّار ظباء . لها شمع في أول
شمها . ثم تعود إلى أرواح العر ، (٢) . وكأن دُبَّاراً يذوق شعر ذي الرمة
بأنفه ، فهو يجد رائحة طيبة عند أول شمها . ثم ما يحدث رائحة أن تنبذ
وطبعي أن أبا عمرو يريد من خلال هذه الصورة أن يحكم على شعر ذي الرمة
بأن له جمالاً يروع عند أول وشمه ثم ما يحدث أن تنبذ أمام المدقق ،
ولسكنه لم يصدر هذا الحكم إلا بعد تجربة حسية عرف فيها أثر رائحة أبعار
ظباء في حاسة الشم . وهو يربط بين تجربة حسية وسيمة وشعر ذي الرمة ،
فيحكم عليه من خلال هذه التجربة التي تمثل له كذلك في هذا الشعر .
ولا شك أن تجربة الحسية في ذاتها ليست حاصه بأي عمرو ؛ فكل إنسان
يتمتع بحاسة شميمة سليمة يجد لأبار ظباء رائحة طيبة عند أول شمها .
ولكن المشكلة هنا هي أنه ليس كل إنسان يتمثل في شعر ذي الرمة أبعار
الظباء كما صاغ أبو عمرو . قد يتأثر البعض بحكمه ويتمثلونها فيه ، ولكن يطن
الأخرون يحدون في شعره شيئاً آخر . وإذا فاحكم "صادر على أساس
من تمثل لصور مثيرة حسياً في العمل الفني حكم شخصي لأن هذه الصورة
لا تمثل عادة لكل إنسان . وهو — بعد — حكم ما يزال بعيداً عن مسألة
ما إذا كان العمل الفني في ذاته فيه عناصر جمالية أم لا .

وهكذا نتضح لنا في النقد العربي صور من الأحكام القائمة على أساس
نفسى ، فأحياناً يربط الناقد بين شيئين خارجيين من خلال نفسه ، وأحياناً

(١) مكري : الصاعين ، ص ٤١ .

(٢) مرزبان : الوشج ، ص ٣٦٣ .

يحدد العمل الأدبي مصوراً ما بنفسه ، وفي بعض الحالات يتمثل نفسه متحدة بالشئ الخارجي . وفي حالات أخرى يتمثل في الأشياء أشخاصاً لهم صفات خاصة معروفة . ثم هو قد يحكم بحسب الإثارات الحسية التي تثيرها فيه الألفاظ في العمل الأدبي أو العمل الأدبي كله . والحكم في كل هذه الحالات لا يصور جمالاً موضوعياً ، أو لا يتحدث عن احتمالات على الإطلاق ، وإنما يصور لنا علاقة العمل الأدبي بمنطقه لفرد . وهو دائماً يصدر نتيجة لاعتبارات خاصة بهذا الفرد ، في حين أن الأساس الاجتماعي يهتم بالاعتبارات الخاصة بالمجتمع .

هذه هي الأساس الجمالية بالمعنى العام كما تتمثل في النقد العربي . وهي أساس تتضح فيها بصفة عامة ذاتية الأحكام وسببها ، وهذه الأحكام ليست كثيرة في النقد العربي الذي كان يبحث عن احتمالات عادة في الصورة الأولى من العمل الأدبي لا يتعداها . وهو إذا تعداها — كما هو الشأن في أساس المصنعة والأساس الأخلاقي — لم يحسن كثيراً بما وراءها ولم يقف عنده ، بل ربما وقف عنده ليثبت فقط أن العناية بهذا الموضع ، تحي عاده على حال الصورة الأولى ، ومن ثم كان النقد الموجه إلى الصورة الأولى ، أي النقد الجمالي الصرف ، يتمتع بعناية فائقة فليس من الآن إليه .

— ٢ —

ومالنا من سبيل إلى الحديث عند لقد انحنى حتى يقف مرة أخرى عند مفهوم الصنعة الذي كان سائداً في الأدب العربي لتبين ما كان له من أثر في توجيه النقد في أغلبه هذه الوجهة . وإذا كنا قد انتهينا في بحث الأساس الجمالي البحث إلى أنه يعتبر أن عناصر الخيال تتمثل في الشئ الجميل ، وأن كشفها يحدث متعة في ذاته فربما سجد هذا المفهوم سائداً وواضحاً عند نقاد العرب ، وهم يتحدثون منه للداية لدراساتهم . فإذ كنا قد رأينا هرباً يتحمل على استخدام الألفاظ العامة في وصف جميل من حيث هي تجمع إلى الداتبة خطأ التجريد ، ويدعو إلى البحث عن كل عنصر من العناصر المكونة للجميل

فكذلك الشأن عند المرحاض . يبدأ من نفس البداية ، وهي أن احتمال يتحقق في الشيء . أميل ، ويقول : لا يمكن في عدم المصاحبة أن تنصب لها قياساً ، وأن تصفها وصفاً محملاً وتقول فيها قولاً مرسلًا ، بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تفصل لقول وتحصل . وتصنع البدعي الخصائص التي تعرض في نظم الكلام ، وتعددها واحدة واحدة . ونسبها شيئاً فشيئاً ، وتكون معرفتك معرفة التصنع الحادق الذي يعلم عم كل خيط من الإبريسم في الدباج ، وكل قطعة من القطع المجورة في الباب المقطع ، وكل آخرة من الآخر الذي في البناء بديع . وإذا نظرت إلى الفصاحة هذا النظر . وطبعتها هذا الطلب ، احتجت إلى صبر على التأمل ، ومواطبة على تدبر^(١) . فيدعو عبد القاهر الجرجاني كذلك إلى ضرورة الوقوف عند عناصر احتمال في التأميل ووضع اليد عليها .

وحيث صنع أيدينا على هذه العناصر ونسبها قياساً نرعى عنها أو رفضها بحسب موقفها من العقل ؛ فيحسب النوافق الطبيعي بين الطبيعة الخارجية ونظم عقولنا — كما رأينا — يكون الرضا أو الرفض . هذه العناصر المكسوة للجميل والتي يمكن أن صنع أيدينا عليها تتبع إذن القوانين الطبيعية المشتركة بين الطبيعة وعقولنا . وقد تمثل هذا الفهم عند ابن طاطبا حيث يقول : ... وعمل الشعر أن يورد على الفهم الثاقب مما فله واصطفاه كان ، فهو راف ، وما يحه ونماه فهو . قص . والعلة في قبول الفهم الثاقب للشعر الحسن الذي يرد عليه ونفسه للقيح منه . واحتراره لما يقره وتكرهه لما ينفيه . أن كل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما تنصلها عن طبيعتها إذا كان وروته عليها وروداً لضيافاً باعتدال لا جور فيه وبموافقة لا مضادة معها . فالعين تألف المرأى الحسن وتقضى بالمرأى القبيح الكره ، والأف يقبل المشم الطيب ويأذي بالمرس الخبيث . والفر يلدز بالمذاق الخلو ويمح البشع والمر ،

(١) المرحاض : دلائل الإعجاز من ٣٠ - ٣١ .

يرضى عنه أو يرفضه ، بمقدار ما يمثل فيه للقوانين الطبيعية المتوافقة في الخارج وفي العقل ، فالأساس الحسى النفسى يصع فى الأشياء مشاعر من خلال المدركات الحسية ، والأساس الحسى العقلى — إذا صح التعبير — يكشف فى الأشياء قوايين تتفق معه من خلال هذه المدركات الحسية . هذا يعتمد على الإثارات الوجدانية وذلك يكشف عن لقوانين الطبيعية . وبذلك نجد أن شعراء الذين اهتموا بالمعنى ، وكذلك القادة ، كانوا يدورون يقدررون التشبيهات والأسعارات بمقدار ما يتصح فيها من شبه بالأشياء الطبيعية . وعلى هذا فالبيت الذى لا يلبس المعنى فى الملال : وأصر إليه كزور فى من فضة . . . كان بعدقة فى انسيهات "نامة" . وإن كان لا يدل على إحساس صادق بالملال ، ولا يمكن أن يكون الزور فى الفضى سوى نتيجة لعملية عقلية باحة ،^(١) فكل عنصر من عناصر هذا الشكل يتساوى مع ما يواريه من داء ، ولكن هل يثير الملل فى النفس نفس شعور الذى يثيره الزور فى الفضى المحمل بالغنى ؟ كل شخص له خبره نفسية ستطع أن يجيب بالسلب ، ومن ثم يكون التشبيه فاشلاً لأن ما يثيره المشبه لا يثيره المشبه به . وهكذا يكون التشبيه فى حالة ناحياً . ويكون هو نفسه من وجهة أخرى فاشلاً . ونحن وإن كنا قد اعتمدنا فى الحائين على حواسنا نفس الاعتماد إلا أننا فى الحالة الأولى تلقين الإدراك الحسى فى "عقل" . وفى الحالة الثانية تنقيب فى الوجدان . والعقل يستكشف — كما قلنا — وانوحدان يقرر ويعطى . وإذا كان الاتجاه السائد إلى أن الحال فى الأشياء ونحن نستكشفه — كما فى الجرجاني فيما أشرنا إليه وشيكا — فإن الضمعى أن يصرف اهتمامهم إلى الموطن الذى يمكن أن تضبط فيه العناصر الموضوعية للشيء الخيل وهو الصورة الأولى . فى تشبيه الماصى لابل المعتر لم يتجاوز السائد الصورة الأولى للزورق المحمل بالغنى إلى الإثارة الوجدانية (أو الصورة الثانية)

Ekot A. : Arabic Copncetion of Poetry..., p 137. (١)

التي يثيرها هذا الورق . وكذلك الأمر مع الهلال . ولكنه اكسى بأن
يلبس عناصر الصورة الأولى لها وعناصرها هك وبطابق بينها فيجدها
تتطابق — عقلياً — تطابق تاماً فيحكم بجراح التشبيه . وهكذا يتحدد الخيال
عندهم في هذه الصورة الأولى حتى عندما يتكلمون في المعاني . لأن حديثهم
في المعاني لها لا تتجاوز العنصر الممكن من الصورة الأولى كما سبق أن

وعلى هذا النحو يتحد مفهوم "الصيغة في النحو" . لأن المعاني لشعرية لم تعد
شيئاً يستكشف فيه حال وإدراك يتمش في "الصورة التي توصلع فيها هذه
المعاني . فمده ، المعاني كلها معروضة للشاعر . وله أن يتكلم منها في ما أحب
وآثر ، من غير أن يحظر عليه معنى يزوه الكلام فيه . إذ كانت المعاني للشعر
عملة المادة الموصوعة وأشعر فيها كالصورة . كما يوحد في كل صيغة من أمه
لا بد فيها من شيء . موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ،
والفضة للصياغة^(١) .

وقد اندفع نقاد يصورن الاهتمام بالصورة حيث يمتس إحمال تحت
قصبة ، اللفظ والمعنى ، . فمحص العناء بذهب إلى أن ، المعاني موجودة في
طباع الناس . يستوى الجاه فيها واحاذق ، ولكن العمل على جوده الانفاط
وحسن السبك وصحة التأليف . ألا ترى لو أن رجلاً أراد في المدح تشبيه
رجل لما أخطأ أن يشبهه في الخود بالعين والبحر . وفي الإقدام بالأرد ،
وفي المضاء بالسيف ، وفي العزم بالسيل . وفي الحسن بالشمس فإن
لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلاها . . لم يكن للبعثي قدر . .
وبعضهم — وأظنه ابن وكيع — مثل المعنى بالصورة واللفظ بالكسوة .
فإن لم تقاس القصور الحسا بما يسا كلها ويليق بها من اللباس فقد

(١) فدامة : نقد الشعر ، ص ١٣ .

بخست حقها وتضاملت في عين مبصرها (١).

ومعنى هذا أن مهارة الشاعر لا تظهر في المعاني التي يهدف إليها ولكن في الصورة التي تخرج منها هذه المعاني. وفي هذه صورة تتركز كل خصائص الصفة. ومهارة الشاعر تتجسد بمعنى معرفته هذه العناصر وقدرته على تحقيقها.

أما المعاني فهي : مسبوكة بين "العقلاء" ، فرعا وقع المعنى الخيد للسوق والنسبي والربحي ، وربما تنعكس في الألفاظ ورصمها وتأليفها ونظمها (٢) . ومن ثم أندر بعض الألفاظ حسن الألفاظ (٣) . . . من الذين على أن مدبر "ملاحة على تحسن اللفظ" الخط الرابعة والأشعار الاربعة ما سميت لإيهام المعاني فقط ، لأن الرديء من النص يقوم مقام الخيد منها في إيها . . . وإنما يدل على حسن كلام وإحكام صغته ورواق ألفاظه وجوده مصدعه ، حسن مقاصده وديع مساهبه وعرب مباحه فقص قارب وفهم مدته . وأكرر هذه الموصف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني (٤) . . .

من المدة قد تكون واحدة ، ولكن اختلاف الصور التي تعرض فيها هي التي تعطي قيمتها الحقيقية . الخبز الواحد كما قال أفلاطون في محاورته يقبل صوراً مختلفة . وهو في بعض هذه صور أحمل منه في بعضها الآخر .

أما وإن الخبز لم يتغير نوعه فإن هذا الاختلاف والصوت إنما يرجع إلى اختلاف الصور التي وضع فيها وتفاوتها . . . ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة . وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي

(١) من ريشي : القعدة ، ١٠ ، ص ٨٢ .

(٢) مكري : صاعدي ، ١٤٦ .

(٣) اماحط : بان ولعس ، ١٠ ، ص ٢٥٣ .

(٤) المكري : صاعدي ، ٤٢ .

يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار .
فكذلك أن محلا إذا أنت أردت الطر في صوغ الخاتم وفي حودة العمل
ورداً له أن تظر إلى الفضة الخاملة تلك الصور ، أو الذهب الذي وقع فيه
العمل وتلك الصنعة . كذلك محلا إذا أردت أن تعرف مكان السطح والزيادة
في الكلام أن تصر في محرد معناه . وكما أن لو فصلنا خاتماً على خاتم بأن تكون
فضة هذا أحوذ . أو فضة "مس" . لم يكن ذلك تفصيلاً له من حيث هو
خاتم — كذلك ينبغي إذا فصلنا به عن بيت من أهل معناه لا يكون تفضيلاً
له من حيث هو شعر وكلام ، " .

وهكذا يكاد جميع علم ظاهره ، تكون مقبلة من بابها ليدلج في كلامه
صورة صادقة منمثلة لعمق الخيال "صرف" . وحدث حين فرغ من نوعين من
الحكم : النوع الأول عند ما نحكم بين خاتمين وفصل أحدهما عن الآخر
لأن فضته من نوع أحوذ . وكذلك عند ما نحكم على بيتين ففصل أحدهما
على الآخر من أجل معناه . والنوع الثاني عند ما نحكم على الخاتمين والبيتين
من حيث الصنعة لى تمثل في الصورة التي وصفت فيها الفضة أو وصع
فيها المعنى . والحكم الأول عنده ليس حكماً جمالياً في شيء ، لأننا لم ندخل
في اعتباره الصورة التي تجعل من المادة وعاءاً بذاته له مفهوم خاص . والصورة
هي التي تجعل هذه الفضة خاتماً أو غير خاتم . وهي نفسها التي تجعل المعنى
شعراً أو غير شعر .

فإذا فاصل بين الخاتمين من حيث هما خاتمان ، وبين البيت من حيث هما
بيتان من الشعر فإن ، في هذه الحالة نفاضل بين صورة وصورة . وعندئذ
يكون حكماً جمالياً بالمعنى الصحيح . فالحكم الختالي هو الذي يقف عند الصورة
الأولى . ويفاضل بين الأشياء بحسبها .

ويترتب على هذا الفهم أن المادة في ذاتها قد تكون جيدة ، فإذا وضعت في صورة قبيحة ذهبت جودتها ، وكذلك قد تكون هذه المادة عادية ، فإذا عرّضت في صورة جميلة بدت رائعة معجبة . وكلم من معنى حسن قد شين بمعرّضه الذي يبرر فيه . وكلم من معرض حسن قد ابتدل على معنى قبيح أفسه^(١) . ويصور لنا هذا المفهوم ابن الأثير حيث يقول : « إذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسوها ورققوا حواشيها وصقلوا أطرافها فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هي بالفاظ فقط بل هي خدمة مهم للمعاني . ونظير ذلك إبراز صورة الحساء في الحلل الموشية والأثواب المحررة . فبما نجد من المعاني الفاحرة ما يشوه من حسه بزيادة لفظه وسوء العبارة عنه ،^(٢) . ويقول أبو هلال إن الكلام إذا كان لفظه حلواً عذبا ، وسلساً سهلاً ، ومعناه وسطاً . دخل في حمة الجيد وحرى مع الأربع الماد . كقول الشاعر :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حذب المهاري رحالنا ولم يطر الغادي الذي هو رائج
أخذنا بأطراف الأحاديث يسا وسالت بأعناق المطي الأباطح
وليس في هذه الألفاظ كبير معنى ، وهي رايقة معجبة ،^(٣) .

ويترتب عليه أيضاً أن مفاضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً ثم يذمه بعد ذلك دما حسناً يناعير منكر عليه ولا معيب من فعله إذا أحسن المدح والدم . بل ذلك . . يدل على قوة الشاعر في صاعته واقتداره عليها ،^(٤) .

الصورة إذن هي ميدان العمل الذي تظهر فيه مقدرة الشاعر ، ويبرز

(١) من طائفة : عيار شعر ، وردة ٣ — ٤ .

(٢) ابن الأثير : المثل السائر ، ص ٢١٢ . (٣) العسكري : الصنائع ، ص ٤٢ .

(٤) مقدمة : بعد شعر ، ص ١٣ — ١٤ . وردة : إقامة الدليالية من مقامات الحريري تؤكد لنا هذا المعنى .

تمكنه من الصعة . والشعر في ذلك يشبه سائر الفنون أو الصناعات ، فقطعة
الآثاث أنيقة بما فيها من صعة تنمى في الصورة ، وليست أنيقة بما هي قطعة
من الخشب . لأن الخشب وحده لا يعطي شيئاً ، والصورة هي التي تجعله يعطي
كل شيء . فإذا كانت التجارة صناعة لها أصولها وثقافتها اللازمة لكل من يريد
أن يخرج من الخشب صوراً رائعة جميلة ، فكذلك الشعر صناعة وثقافة
يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ، ^(١) وإذا لم يكن الإنسان
يستطيع أن يعرف الدينار الزائف بلون أو من أو طراز أو حسن أو صفة ،
ويعرفه الناقد عند المعاينة ، فكذلك الأمر في الشعر . لا يستطيع كل إنسان
أن يعرف الجيد من الرديء حتى يكون عارفاً بدقائق هذه الصعة متى تجمع
ومتى تكون رديئة . أو بصورة أخرى فإن المعرفة بالشعر هي معرفة بدقائق
الصنعة . وليست هذه المعرفة مبتذلة لكل الناس ، وإنما يعرف الشعر من
دفع إلى مصيقيه ، ^(٢) كما يقول البحري وقبلة أبو نواس ولم تكن لتحترق
وأبو نواس وحدهما اللذين مررا هذه الحقيقة ، بل هي حقيقة قررها كثير
من النقاد ، لأن الأساس الذي قامت عليه أساس عام . وهو أن شعر صعة

وكثيراً ما يشبهون الصعة الكلامية بصناعة السيج . وأسرع عدده ، كلام
مسوح . ولفظ منظوم . وأحسنه ما تلاه . نسجه ولم يسحب . وحسن لفظه
ولم يهجن ، ^(٣) وليس هذا التشبيه من عمل المحدثين . لأن الصناعة القديمة في
شعر العربي . تمتد حتى لعصر الجاهلي . ولذلك فمن يستطيع أن يرد هذا
التشبيه إلى ذلك العصر . وتؤكد ذلك ما يرويه ابن سلام من أن المهملين لشاعر
كان يسمى عدياً ، وإنما سمي مهملًا لظلمة شعره كهللة الثوب وهو اضطرابه
واختلافه ، من ذلك قول النابغة :

(١) ابن سناء : مذهب الشعر . ص ٣ .

(٢) صاحب بن عدي : كشف عن معاني ، ص ١٠٠ ، ص ١٠١ .

(٣) أبو هلال مسكويه : صناعة ، ص ٤٣ .

أتاك بقولهم "نسخ كاذب" ، (١) .

ولكن كيف كان ينسخ الشعراء كلامهم شعراً ؟ والجواب على هذا السؤال من عدة تصور نقد العرفي - يعطيه لفرصه لمعرفة أسس كثير من الصور التي سمعناها في أثناء تبين عناصر الموضوعية في الشعر الجاهلي .

وتمثل إنساناً عسكرياً في الإجابة على هذا السؤال خبراً يوحى به أجواب الإيجاز أو القول ، " وحررتي أو أحمد قال : كنت أد ، وجماعة من أحداث بغداد من يتعاضى لأب نختلف إلى مدرستهم منه لشعر ، فقال لنا يوماً : إذا وصغتم سكتة مع لفظكم ، كنتم شعراء ، (٢) . هذا الإيجاز لا يجعلنا نعرف الخطوات التي تتخذ فيها عملية النسخ ، ونفهمه توصيفاً عاملاً لفظها ، ثم ماذا . ولكن هذا نص عن إيجاز يدلنا على أن هذه المبادئ "نسخية" كانت دروساً تلقن في المدارس الأكربية . وهي مثل تلك المبادئ العامة التي يأخذ بها أعمدة المدارس .

ونذكر حديث شريك المعمر (٣) في نصحه التي تقدمها إلى تلميذ من يريد تعاطي الشعر ، وكتبه ، نصائح قرب منها إلى أن تكون تحليلاً لعملية الشعرية . ولم أحد - فيما قرأت من نقد العرفي - من وصف هذه العملية وصفاً مفصلاً كالطبايا ، ومهما يكن في صورته من عيب فإنه المصور الذي يفهم ومفهوم الصنعة السائدة في الأدب العربي . يقول ابن طباطبا : " إذا أراد شاعر بناء قصيدة فحضر المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقها . والورن الذي سلس له القول عليه ، فإذا انفق له بيت بشا كل المعنى الذي يرومه ابتدأ وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه

(١) ن - سلام : صفت الشعر ، ص ١٣ .

(٢) مسكوى : ص ١٠٧ .

(٣) راجع ذلك حديث في لسان ولسان : جاحظ ، ط - استوى ، ج ١ ص ١٥٠ وما بعدها .

من المعاني على غير تنسيق لشعر ، ونزيب غنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نطمة على تفاوت ما بينه وبين ما قبله . وهذا كمت له المعاني وكثرت الأبيات وفق ييب أبيات تكون نضاماً . وسكاً جامعاً لم نشئت منها ، ثم سأل ما فادأناه زيه طبعه وتحتة فكره . فيستقصي انتقاده ويرم ما وهى منه ، ويدل كل نقطة مستكرهة لغنة مبهمة بقية . وهذا انفق له قافية قد شعها في معنى من المعنى وانفق " معنى آخر مصدب معنى الأول . وكانت تلك ممدومة نوع في المعنى اثنى من في المعنى الأول بقى إلى المعنى المحصر الذى هو "حسن . وانفس لك لبيب أو منى عضه وطب لمعناه قافية سادة ، ويكون ذلك حادق الذى نفوف وشبه "حسن" المعويهم ويسديه .. ولا يلهي شدة منه فيشبهه . وكانت انفس الموقى "الذى يصنع الأصاح في أحسن تقسيم بقشه ، ويشع كل صبح منها حتى يتصاعف حسه في لعيان ، وكماطر الخواهر لدى يؤلف بين "نفس منها وانفس الزايق ، ولا يسر عقوده بل يفارت بين جواهره في عضه وانسيقها وكذلك "شاعر ، إذا أسس شعره على أن تأتي فيه بكلام "سوى فصيح لم يحط به الحصري المولد ، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخوانها (١)

ونستخلص من هذا الفهم أن

- ١ - الفكرة تكون نثراً أولاً ثم تترجم شعراً .
- ب - في ترجمتها شعراً تتحول الصورة النثرية إلى صورة شعرية .
- ج - يصنع كل بيت على حدة ، مستقلاً باحد المعاني . ثم يترك حادياً حتى يفرغ الشاعر من نقل كل المعاني .
- د - لا تكون هذه الأبيات متصلة حتماً . فيصل "الشاعر منها بأبيات أخرى تشد بعضها إلى بعض .

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ورقة ٢٣ .

هـ - إذا تصح للشاعر بعد ذلك جانب ضعيف فانه يرمه ، ويبدل
بألفاظ ألقاها أوقع .

و - قد يأخذ قافية أحد الأبيات ليضعها لبنت آخر وإن كان معناه
ضد معنى البنت الذي كانت فيه أولا ، إذا وجد أن موقعها في البيت الثاني
أحسن ، ثم يبحث لبنت الأول عن قافية .

هكذا كانت تفهم صناعة الشعر . وهو فهم - كما رأينا - يقوم على
عناية بالشكل دون المحتوى ، وبهذا الشكل يكون التفاصيل . ولعمل الشكل
الحسين طريقة خاصة هي التي وصفها ابن طباطبا . ومكفيا في هذه الطريقة
لحم الأبيات المفردة بعضها ببعض ويزع قوافي بعض الأبيات وتأليف
أبيات لها تركب عليها . حتى يعرف إلى أي مدى كانت عناية الشاعر
بصناعة الشكل .

ولا نريد أن نطيل الوقوف هنا عند هذا الفهم للشعر لأننا سنعود إليه
في المقارنة ، ولكن ينبغي أن نتذكر هنا أن هربارت قد حوّل الاهتمام
بالمعبر عنه رومنتيكية وليس استيطيكية . في حين أن الاهتمام بحمل التعبير
نزعته كلاسيكية استتضية . وأمام هذا الاهتمام بالصورة الأولى في النقد
العربي نستطيع أن نعلق عليه أنه نقد كلاسيكي استيطيقي بالمعنى السابق ،
وإمعان العرب في إعطاء هذه الصورة لا يترك محالا للتردد في وصف نزعتهم
هذا الوصف . ويعطيا ابن رشيق أوضح صورة لهذا الإمعان حين يقول ،
« ولنا ندفع أن البنت إذا وقع مطبوعا في غاية الخردة ، ثم وقع في معناه
بيت مصروع في نهاية الحسن . لم تؤثر فيه الكلفة . ولا طهر عليه العمل ،
كان المصروع أفضلهما » .^(١)

والنتيجة أن أحمال عند العرب بتحقيق في الشيء . وفي العمل الأدبي يقوم
الشاعر بعمل صورة للمعنى تتحقق فيها عناصر الجمال . والصورة المصنوعة

(١) ابن رشيق : المصنوع ، ج ١ ص ٨٥ .

أفضل من الصورة الطبيعية ، على أساس أن الحمل في لصناعة كامل ، في حين أنه في العمل الطبيعي لا يكون كاملاً — تبعاً لما سبق أن ورد في حديث أنى حبان .

وتحقق عناصر الحمل في "العمل المصنوع" أمر يحكم فيه لعقل ، والخواص هي التي تتحدد معبراً تنتقل عليه لكي تتمثل للعقل . ويتوقف هذا الحكم باختمال أو القبح على مدى ما في هذه العناصر من توافق مع "الصورة الكاملة للفوائيد الطبيعية" كما تتمثل في الخارج وفي العقل . وقد حاول لقاد العرب أن يحددوا بعض هذه العناصر الخفية . وإذا كنا قد رأينا من قبل أن لعناصر المشتركة في كل فنون هما الإيقاع والعلاقات ؛ وسأستصف فيما يلي هذه العناصر تحت هذين المفهومين الكبيرين .

(١) الإيقاع :

وقد سبق أن رأينا لقوانين التي تتمثل في الإيقاع من حيث أنه خاصية أساسية مشتركة في كل فنون . والواقع أن ما كان من سهل دراسة لإيقاع في الموسيقى وكشف هذه لقوانين سهوله وبها لأنها من رماني تنضح فيه لصورة الأولى ولا تختلط بشيء . وكذلك الشأن في التصوير حيث يمكن تمثل هذه القوانين في توزيع المساحات والأصواء ، والقطر .

أما في الفن القولي فإن استكشاف هذه القوانين أمر من الصعوبة يمكن ؛ لأن الصورة الأولى لها زمانية مكانية في وقت معا — كما سبق أن رأينا . ولذلك كان من طبيعي أن سحث عن هذه القوانين كما يمكن أن تتمثل في الصورة الصوتية ، وكما يمكن أن تتمثل في الصورة المكانية .

وقد سبق أن رأينا أن النظام والتعير والتساوي والتواري والوارن والتلازم والتكرار هي "القوانين التي تتمثل في الإيقاع ، وهي جميعاً تعمل في وقت واحد . والحق أن لقاد والبلاغيين العرب قد بدوا جهداً كبيراً في الكشف عن هذه القوانين كما تتمثل في الفن القولي . وقد أحاطها

قدامة بن جعفر حين قال : « وأحسن الملاحة التصريح والسجع واتساق
 الساء واعتدال الورد واشتداد النمط من لفظ ، وعكس ما نظم من بناء ،
 وتلخيص العبارة بألفاظ مستعاره ، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام ، وتصحيح
 المقابلة بمعان متعادلة ، وصحة التقسيم باتفاق المعطوم ، وتلخيص الأوصاف
 في الخلاف ، والملاحة في الرصف تكرير الوصف ، وتكافؤ المعاني في
 المقابلة ، والواري ، وإيراد اللواحق ، وتمثيل المعاني ،^(١) ولكن هذا
 الإجمال لا يعدو أن يكون دعوى تحتاج إلى فصل بين وتحقيق .

ولكن نرى من يمكن تحقيق هذه القواسم في الفن المولى من حيث إنها
 فوائيد تتمش في عصرى "صوره الأولى فيه المكنى والرماني ؟ الواقع أما
 أحدا من قبل مبدأ عدم فصل "عصرين في الفن لقولى أو تصورهما منفصلين .
 حين تنحقق هذه القواسم في "صورة الأولى من الفن لقولى فإنها تتمش عادة
 في العصرين في وقت واحد وسنصغر إلى مجرد استخدام الرموز في
 بعض الحالات حتى نستطيع مثل لقاول « صوح

وقد حاول ابن سنان الخفاحي أن يدرس أصوات الألفاظ وأن يحدد
 عناصر احتمال الصوتى "لحمت فيها . وسدوا انتهى إلى أن حسن الألفاظ
 يرجع إلى عدد مقاضتها^(٢) ، وكسنا ندان الأثير يقطع عليه هذا الطريق
 حين يحس "حاسة السمع هي الخاكمة في هذا المقام بحس ما يحسن من الألفاظ
 وفتح ما يقبح . . . حسن الألفاظ إذن ليس معلوما من تساعد المخارج وإنما
 عم قل "لعم نباعدها . . .^(٣) وكن كشف قانون صوتى لجمال اللفظة . ليس
 طبيعياً لأن بعد المقاطع أو قريها ليس هو الأساس في قول اللفظة وكراهيتها ،
 ولكن الإلف أو تعرابها . وأخفة على السمع أو الثقل . هي الأساس^(٤) .
 وهما يذعن مفهوم النمط بما هو كل لا مجرد صوته .

(١) مقدمة من جعفر - جوهر الألفاظ ، ص ١٩٣٦ ، من ٢٠ .

(٢) ن سنان ، ص ١٠٠ ، من ٩٠ ، أى : بعضها من حروف متاعدة المخارج .

(٣) من الأثير : مثل لث ، من ٩٣ .

(٤) من الأثير : مثل سائر ، من ٩٧ .

فلنبحث الآن عن قنوى التوازن . وهذا التقانون بأحد عدة أسماء . عند
النقاد العرب . فأحيانا هو كذلك . وأحيانا يطلق عليه التعداد . وفي بعض
الحالات يطلق عليه التكافؤ .

أما التوازن فهو أن يراعى في المكتبتين الأحييتين من تقريبتين التوازن
مع اختلاف الحروف لأحير منهما . كقوله تعالى : وعمارق مصروفة .
وذرائى مبثوثة . . . فإن راعى الوزن في جميع كلمات القرائن أو أكثرها .
وقاس الكلمة بما جاء لها من الأوزان . كقوله تعالى : وتيسر لكتف
المستبين . وهما الصراط المستقيم . ويسمى هذا في الشعر الموازنة
كقول البحري :

فتقف مسعداً فيهن إن كنت عادراً . وسر مسعداً عنهن زر كنت عادلاً .
فالتوازن إذن يحدث في الصورة الصوتية للكلمات . حين يتوازن كل
لفظ صوتي مع اللفظ المقابل له في عبارة ثانية . وقراءة بيت شعر المصطفى
توضح له هذا الموقف . فتقف تتوازن مع سر . ومسعداً مع مسعداً . وإن كنت
هي بعينها في الشطرين . وعادراً تتوازن مع عادلاً . وعامة أخرى فمجموعة
الأصوات وتزيتها في الشطر الأول تتمثل في الشطر الثاني . فإذا اعتبرنا كل
شطر وحدة صوتية فإن هذه الوحدة تكررت في الشطرين هي بعينها .

ولكن يبدو أن هذه ليست أحسن صورة للتوازن . لأن الألفاظ
الأجزاء . مما متعادلة حقاً . ولكن المواضع على أحرف مختلفة الخارج .
وهي وإن كانت متقاربة إلا أنها ليست من جنس واحد . ويذهب أبو هلال
إلى أن هناك صورة أحسن وأكثر من هذه للتوازن . وذلك عند ما تكون
الفواصل من جنس واحد . ويورد العسكري قول بعض النكاتب . إذا
كنت لا تؤتي من نقص كرم . وكنت لا أوتي من ضعف سب . فكيف
أخاف ملك حية أمل . . . ثم يقول : . . . هذا الكلام جيد توازن . ولو كان

بدل (ضعف سبب) كلمة آخرها ميم ليكون مضاهياً لقوله (نقص كرم)
سكان أجود... (١)

فيما كانت الفواصل مدن على رنة واحدة وحرف واحد كانت صورة
التوازن أكمل. وأقن ما يشترطه التوازن مدن أن تكون الفواصل على رنة
واحدة، وهذا وحده يقع التعادل والتوازن. وهذا التعادل والتوازن
يكسب كلاماً رونقاً وحسناً؛ ففي قول بعضهم: «اصبر على حر اللقاء
ومصص المرال، وشدة المصاع، ومدائمة المراس»، ولو قال: «على احرب
ومصص المارلة» لبطل رونق التوازن. وذهب حسن لتعادل (٢)، لأن
اللقاء والنزال والمصاع والمراس يورث واحد في الحركة والسكون والرواند (٣)
فالوازن صوتي وحده جيد. وإسكن أجود منه أو أكمل له أن تكون
صوره توازن تاماً باشتراك حرف واحد في فواصل كل وحدة. وإسكن
ليس معنى هذا أن تطول الوحدات وتقصّر في غير ما نظام، فإن هذا يكفي
لدهاب بالتعادل. وانذى ينبغي أن يستعمل في هذا الباب ولا بد منه هو
الاردواج، فكأن ألقاط الجزئين المزدوجين مسجوعة (٤)، ويتوخى في
كل جزئين منها متواليين أن يكون لهما حرفان متقابلان يوافقهما في الوزن،
ويسمى في مقاطع السجع من غير استكراه ولا تعسف، كقول بعضهم:
(حتى عاد تعريضك تصرّحاً وصار تمرصك تصحيحاً)، فهذا أحسن المبال (٥).
فالسجع إذن هو الصورة المكملة للتوازن، وهما معاً يكونان أحسن
صور التوازن. وقد أنكر الرسول السجع حين قال: «سجعا كسجع
الكهان، من حبة التكلف»، ولو كرهه عليه الصلاة والسلام لكونه سجعاً

(١) مسكري: صاعين، ص ٢٠٢.

(٢) مسكري: صاعين، ص ٢٠٢ - ٢٠٣.

(٣) مدائمة من جعفر: جواهر الألفاظ ص ٣.

(٤) مسكري: صاعين، ص ٢٠٢.

(٥) مدائمة بن جعفر: جواهر الألفاظ، ص ٣.

القول . أسجعا . سكت وكيف . مه ويكرهه وإذا سلم من التكلف وبرى .
 من التعسف لم يكن في حمص صوف الكلام أحسن نه . وقد جرى عليه
 كثير من كلامة عليه السلام . وكان صلى الله عليه وسلم يربى غير الكلمة عن
 وجهها للموارنة بين الألفاظ وإتباع الكلمة أحواتها ، كقوله صلى الله عليه
 وسلم : أعينده من الهامة والسامة وكل عين لامة . وإنما أراد ممة . وقوله
 عليه السلام : أرجعن مارورات غير مأحورات . وإنما أراد موزورات
 من الورر فقال مارورات لما كان مأحورات ، قصداً للتوازن وصحة
 النسيج ، (١) .

ومرة أخرى نجد أن التوازن هنا يقع بين أصوات الوحدات دون
 الطر إلى معانيها . وحين يقتصر التوازن على التوازن الصوتي نجده أخذ
 اسماً آخر هو الترتيب : وهو مأخوذ من ترصيع العقد . وذلك أن يكون
 في أحد جانبي العقد من الآلى . مثل ما في الجانب الآخر . وكذلك نجح هذا
 في الألفاظ المشورة من الأسجاع ، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ
 الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية .
 فمن ذلك قول بعضهم :

فمكارم أوليتها متبرعا وجرائم أليتها متورعا .

فكارم ياراء حرائم ، وأوليتها ياراء أليتها ، ومتبرعا ياراء متورعا ، (٢)
 ويؤكد لنا أنه يتصل بالصورة الصوتية فقط أن قدامة قد عده من بعوت
 الوزن ، وهو — عده — أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت
 على سجع أو شبيهه أو أحسن واحد في التصريف كما يوجد ذلك في أشعار
 كثير من القدماء المجيدين من الفحول وغيرهم ، وفي أشعار المحدثين
 المحسنين منهم (٣) .

(١) المعكرونة : الصاعقة من ٢٠٠ .

(٢) ابن الأثير : المثل السائر ، من ١٦١ .

(٣) قدامة : قد الشعر ، من ٢٢ .

فمهوم الترصيع كما يعرضه قدامة هنا وكما عرضه من قبل ابن الاثير هو ما نريد تسميته بالتوازن الصوتي . وقد رأينا أن هذا التوازن الصوتي وحده يصفي على الكلام الروني ويحسنه . وأكثر الشعراء المصيبين من القدماء والمحدثين قد غزوا هذا المغزى ، ورموا هذا المرمى . وإنما يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يلبق به ، فإنه ليس في كل موضع يحسن ، ولا على كل حال يصلح ، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود ؛ فإن ذلك إذا كان ، دل على تعمد . وأبان عن تكلف . على أن من الشعراء القدماء والمحدثين من نظم شعره كله ، ووالى بين أبيات كثيرة منه ، منهم أبو صخر الهذلي ، فإنه أتى من ذلك بما يكاد لحدوته أن يقال فيه إنه غير متكلف ، وهو قوله :

وتلك هيكلة حود مبتلة	صفراء رعبلة ، في مصب سنم
عنب مقبلها ، جزل محلحها	كالعص أسفلها . محضوة القدم
سود ذوائبها ، بيض ترائبها	محض ضرائبها ، صبغت على الكرم
عنب مقيدها ، حال مقلدها	بض مجردها . لفاء في تسم
سمح خلانقها ، درم مرافقها	بروي معانقها من بارد الشيم ... (١)

ومثل ذلك للمحدثين أيضا كثير ، وإنما يذهبون في هذا الباب إلى الممارسة بين الكلام بما يشبه بعضه بعضا ، (٢) .

وفي هذا التوازن الصوتي كما تتمثله في هذه الأبيات ، لاحظ أن أجزاء البيت الواحد كانت متوازنة ، وكانت أكثر من ذلك مسجعة ، وكانت إلى هذا وذاك تلتزم صورة الأردواح ؛ وهذه أكن صورة للتوازن الصوتي بحسب ما رأينا . ولكن يلاحظ أن الجزء الأخير كان على الأقل لا يتبع النسيج الذي في داخل البيت . وهم يسمون ذلك التسميط ، فتكون العافية يمرلة

(١) قدمة : منه من ٣٨ .

(٢) قدمة : منه من ٤١ .

اليسط ، والأجزاء المسحقة بمنزلة حب العقد ، (١) . ولا شك أن اختلاف القافية هنا لم يأت إلا محافظة على كيان البيت ، لأنه لو تبعت القافية التسمييات الداخلية لأصبحت كل الوحدات في سائر الأبيات مسجعة على حرف واحد على الأقل ، فمع الاستمرار في القراءة نضيع صورة الأبيات . لأن السامع - وكان الشعر يؤلف ليسمع أولاً وقبل كل شيء - لن يجد العلامة التي يميز بها آخر البيت . فاختلاف القافية هنا عن التسمييات الداخلية ضرورة تلزم بها وحدة البيت صوتياً على الأقل ، والرغبة في تميزه مفرداً بين الأبيات . وتتفق القافية في الأبيات جميعاً فتؤدي توازناً حديداً ولكه على نطاق أوسع شيئاً ما ، بين سائر الأبيات .

وانواقع أن قانون التوازن الصوتي يتضمن في الوقت نفسه قانونين على الأقل هما قانون التساوي وقانون التوازي . فالتساوي معناه تساوي الأجزاء ، والتوازي معناه توازيها . وفي حديث النقاد نخدم استخدام هذين المفهومين وهم بسبب الحديث في التوازن عامة . وقد رأينا ابن الأثير يشير إلى التساوي حين قال إن التصريح هو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية وعبر عن ذلك قدامة بقوله : « أن تكون الألفاظ متساوية البناء . متفقة الانتهاء » (٢) . ويورد أبو هلال قول الأعرابي : « ستة جرد ، وحال حبهدت ، وأيد حمدت . . . الخ ثم يقول : فهذه الأجزاء متساوية لا زيادة فيها ولا نقصان » (٣) .

وقد تتساوى الأجزاء وتتوازن ولكنها لا توازي فلا يكون كل جزء في الوحدة براء ما يساويه ويوازنه ، وفي هذه لا يمكن أن يحدث توازن عام . ولتوفير هذا التوازن العام لا بد من النظام الذي يجعل كل جزء من

(١) أبو يري : نهاية الأرب ، ٧ من ١٤٧ .

(٢) قدامة : حواهر الألفاظ ، ٣ .

(٣) أمكري : الصناعتين من ١-٢ .

أجزاء الوحدة بإزاء الجزء المساوى له . المتوازن معه . ومن ثم وجدنا ابن الأثير في تعليقه على قول الشاعر : فكارم أوليتها . . . إلخ يقول إن مكارم في الوحدة الأولى (وتمثلها لسطرة الأولى من البيت) بإزاء (أى توازى) حرائم ، وأوليتها بإزاء ألفيتها ، ومتبرعا بإزاء متورعا ، فكانت أجزاء الوحدة الأولى في ترتيبها توازى أجزاء الوحدة الثانية في نفس الترتيب . وكذلك أبو هلال يستخدم لفظة « متواربة » ^(١) ليصف بها الفصول التى من هذا النوع . الذى يحمل « المتوازى » نوعا يتحدث فيه كما يتحدث فى « المتوازن » وغيره . وهو يلحظ فقط توازى الكلمتين الأخيرتين فى الوزن مع اتفاق الحرف الأخير منهما ^(٢) .

معنى هذا أن كل توازن صوتى كامل يتضمن فى الوقت نفسه نظاماً خاصاً للأجزاء وتساويها وتوازيها من الناحية الصوتية الصرفة . وهذه هى مظاهر الإيقاع التى تمثلت لهم فى الشعر والنس القولى بعامته . وقد وحدوا أن تحقق هذه القوانين الصوتية فى العمل الأدبى يضئ عليه رونقا ويكون عاملاً من عوامل حسه . وقد أوردنا بعض النماذج ورأينا كيف يحملونها ويسجلون فيها هذه الطواهر . وبعض هذه النماذج من شعر فطاحل الشعراء المتقدمين . وبعضها من حديث الرسول ، وهناك نماذج كثيرة من القرآن لم نورد شيئاً منها ولكن ينبغى أن نذكر أن الشواهد القرآنية كانت ترد دائماً وتتصدر كل الشواهد فى كل بحث من هذه المباحث . وبدأ كانت هذه الطواهر الصوتية تتمثل لهم فى القرآن وفى الحديث — على مكانتهما البلاغية — فقد كان طبعياً أن تكون هذه الطواهر عاملاً تحسين وتجميل للكلام .

وهكذا نجد القاد والبلاغيين العرب يدرسون العنصر الزمنى من الصورة الأولى للعمل الأدبى ، ويكشفون عن قوانين الإيقاع الطبيعية كما تمثلت

(١) أمكري : الصغرى من ٢٠١ .

(٢) لوبرى : نهاية أدب ٧ ص ١٠٤ .

لهم في الأعمال الأدبية الراقية . ثم هم يتخذون من هذه القوانين أساسا للحكم اجمالي . فالجمال في العمل الأدبي الجميل عناصر محققة يمكن البحث عنها وكشفها ، بل هو قوانين طبيعية ثابتة تتمثل في هذا الجميل . رأيا صورة ذلك عندهم حلية في البحث في مكونات الجمال في العصر الرمنى من الصورة الأولى للعمل الأدبي الجميل . وبود الآن أن نرى موقفهم من العصر المكاني من هذه الصورة .

ونلاحظ أن النقاد حينما كانوا يسيل كشف قوانين الجمال في العصر الزماني للصورة الجميلة كانوا يركزون كل اهتمامهم في هذا الميدان وحده ، ولم يشغلوا أنفسهم في أثناء ذلك مرة واحدة بالعنصر المكاني لها أو بالمعاني التي تحملها الالفاظ بما هي أصوات دالة . وكذلك الأمر حينما يلتصقون هذه لقوانين في العصر المكاني . سنجد أنهم يبتسون تماما الناحية الصوتية . ولكن القوانين التي استكشفوها كانت هي القوانين التي تمثلت لنا في الإيقاع . ومفهوم أن يكون في الصوت إيقاع ، وأن يتمثل هذا الإيقاع في اللغة من حيث أنها أصوات . ولكن كيف يتمثل الإيقاع بقوانينه في الصور المكانية ، في الدلالات التي لهذه الأصوات . والواقع أن كل ما في الأمر من غرابة إنما يرجع إلى أننا ألفنا استخدام لفظة الإيقاع للموسيقى والأصوات فحسب . ولم نتعود استخدامها ونحن ياراء الحكم على رسم أو تصوير . والحق أن الإيقاع يتمثل في الرسم كما يتمثل في الموسيقى سواء سواء . بل إننا لم نحدد قوانين الإيقاع إلا من ذلك التخطيط البسيط الذي استخدمنا فيه اللونين الأصفر والأحمر ، فتوزيع هذين اللونين على الورقة ، أي في المكان ، أمكن تصوير كل عناصر الإيقاع .

كذلك الشأن في اللغة . يتمثل الإيقاع فيها من حيث هي أصوات ومن حيث هي دلالات . ومن هنا نجد لنقاد والبلاغيين العرب قد كشفوا عن الإيقاع كما تمثل لهم أيضا في الدلالات .

وقد قلنا إن من الأسماء التي أخذها قانون التوازن اسم التكافؤ . والواقع أن التكافؤ عندهم كان الاسم الخاص بالتوازن في المعاني ، فهو من نعوت المعاني كما يقول قدامة (١) والتكافؤ عنده أن يأتي الشاعر بمعنىين متكافئين . ويريد بقوله متكافئين في هذا الموضع أي متقاومين ، إما من جهة المصادرة ، أو السلب والإيجاب ، أو غيرها من أقسام التقابيل ، مثل قول أبي الشعب العبسي :

حلو السمائل وهو مر اسل يحى الذمار صبيحة الارهان
فقوله : حلو ومر ، تكافؤ (٢).

وكان أقسام التقابيل كلها داخلة في مفهوم التكافؤ ، فكل مقابلة تكافؤ . وقد كان التكافؤ في هذا البيت بين حلو ومر . ونجد صورة أكمل وأوضح للتكافؤ يوردها قدامة أيضا في تعريفه للتكافؤ في حواهر الألفاظ ، حيث يقول : والتكافؤ كقولهم كدر اخماعة حير من صفو الفرقة ، لأنه لما قال : كدر . قال : صفو ، ولما قال : اخماعة : قال الفرقة ، (٣) فالتكافؤ هنا أوضح لآتنا وحدنا وحدتين . كل وحدة تكافؤ في عمومها مع الأخرى ، وكل جزء من كل وحدة يتكافؤ مع مقالة من الوحدة الأخرى . فالكدر يتكافؤ مع الصفو ، والجماعة مع الفرقة .

وفي حديث قدامة عن المقالة — وهي كما قلنا تؤدي مفهوم التكافؤ — نجده يأتي لها بهذا المثال : « أهد الرأي وانصح لا يساويهم ذوو الإلف والعش . وليس من جمع إلى الكفاية الأمانة كمن جمع إلى العجز الحياة » . ثم يقول : « وإذا تؤملت هذه المقابلات وجدت في غاية المعادلة ، لأنه جعل بإزاء الرأي الإلف ، وبإزاء النصح الغش ، وفي مقابلة الكفاية العجز ، وفي مقابلة الأمانة الحياة » (٤).

(١) مقدمة الشعر من ١٤١ .

(٢) مقدمة : فقد شعر من ١٤١ — ١٤٢ .

(٣) مقدمة : حواهر الألفاظ ، من ٧ .

(٤) مقدمة : ص ٥ .

فهذه المقابلات متعادلة أو متكافئة أو متوازنة . والعناصر التي تتكون
منها الوحدات المتقابلة قد نظمتم بحيث وضع بعضها إزاء بعض . أي أنها
متوالية . وهي إذا توارت فقد تساوت . فكل وحدة في مجموعها تساوي
الأخرى ، وكل عنصر يتواري مع آخر يساويه .

ومعروف أن الطاق صورة من صور المقابلة . بعض الطر عن المشكلة
التي قامت حول معنى المصابقة^(١) . ويؤيد ذلك الأمدى حين يقول عن حقيقة
الطاق : إنما هو مقابلة الشيء لمثله الذي هو على قدره . فسموا المتصادين
— إذا تقابلا — مطابقين . ومنه قول زهير :

ليث بعثر بصطاد الرجال إذا ما الليث كذب عن أقرنه صدقا
فطابق بين قوله (كذب) وبين قوله (صدقا)^(٢) فهدده المصابقة
لا تختلف في شيء عن التكافؤ في أنسط صورته كما سبق أن رأينا . وحين
تتعدد المطابقات في البيت الواحد تتمثل لنا الصورة الكامنة للتكافؤ . وقد كان
الناس يعجبون بهذه الصورة : فالرأوا يعجبون من جمع البحترى ثلاث
مطابقات في قوله :

وأمة كان قبح الجور يستحظها دهر آ فأصبح حسن العدل يرضيها
حتى جاء أبو الطيب فزاد عليه ، مع عنوبة اللفظ ورشاقة الصنعة . وببيت
المتنبي هو :

أزورهم وسواد الليل يشفع لي وأثنى ويبصر الصبح يغري في^(٣)
والواقع أن كلمة بين بيت البحترى وبيت صاحبه من فرق هو أن البحترى
لم يجعل الشطر الأول كله متوازنا مع الشطر الثاني ، في حين صنع ذلك المتنبي
فلم يترك عنصراً في الشطر الأول إلا جاء له في الشطر الثاني بما يتوازن

(١) راجع في ذلك ابن الأثير : اللسان المأثور من ٤٢٩ ، ونعت : هو عدد الشعر ، بشره
C. Schiparelli سنة ١٨٩٠ ، (فصل في المصاحيق) ، وقدمه في نقد الشعر من ١٦١ .
(٢) الأمدى : المتوالية من ٢٥٧ .

(٣) الثعالي : أبو الطيب المتنبي وماله وما عليه ، ط ١ سنة ١٩٢٥ ، من ٣٠ .

ويتوازي ويتساوى معه بحسب مكانه من نظام هذه العناصر .

وقد سبق أن رأينا أن طباطبا يحدثنا عن صناعة الشعر . فرأينا من خطوات هذه العملية أن الشاعر إذا وجد حابياً ضعيفاً فإنه يرممه أن يستبدل ألفاظه ألفاظاً أوقع . وهذا نستطيع أن نجد صورة تطبيقية لهذا الفهم . وهي في الوقت نفسه تبين لنا أن هذه الألفاظ الأوقع هي التي توفر للبيت الصورة الإيقاعية . ولعلمهم حين استعملوا كلمة « أوقع » ، لم يكونوا بعيدين عن مفهوم الإيقاع كما يتمش في الشعر . تنصح لنا هذه الصورة التطبيقية من حديث أبي هلال حيث يقول : « هذا عملت القصيدة فهدا ونقحها بإتمام ما غث من أبياتها ورث وردل والاقصار على ما حسن ولحم ، بإبدال حروف منها بآخر أحوذ منه ، حتى نستوى أجزاؤها ، وتتضارع هوائها وأعجارها ، فقد أنشدنا أبو أحمد رحمه الله قال : أنشدنا أبو بكر بن دريد .

طرقتك عزة من مزار نازح يا حسن زائرة وبعد مزار

ثم قال أبو بكر : لو قال يا قرب زائرة وبعد مزار لكان أجود . وكذلك هو ، لتضمنه الطباق . (١)

هذه الصورة العملية تبين لنا كيف كان النقاد يحاسبون الشعراء وفقاً لقوانين الإيقاع . فقول الشاعر : يا حسن زائرة وبعد مزار ليست فيه مطابقة ، أي ليس فيه توازن إيقاعي . وقد يكون كلامه هذا جيداً ، ولكن هذه الحدود تزداد إذا ترافر قانون التوازن . ولن يتوافق هذا القانون إلا إذا حذفت لفظة « حسن » ووضع مكانها لفظة « قرب » ، لا شيء . إلا لأنها « أوقع » .

ومرة أخرى يؤكد لنا النقاد أن الجدل في الصورة الأولى . وأنه يمكن كشفه في العنصر المكاني من الفن القولي كما أمكن كشفه في العنصر الزماني منه .

(١) السكري : مصنفات من ١٠٤ — ١٠٥ .

و حين اتضحت هذه الحقيقة للشعراء ، بذلوا قصارى جهدهم في أن يروا
 لشعرهم هذا التوازن الإيقاعي في الدلالات كما يروى في الأصوات ، حتى أنه
 له الحمل . . وقد أتى المحدثون من المكافؤ بأشياء كثيرة ، وذلك أنه بطبع
 أهل التحصيل والروية في الشعر والطلب لجذبه أولى منه بطابع القديس
 على الهاجس بحسب ما يسبح من أحواض مثل الأعراب ومن حزن بحرام
 على أن أوائك طماعهم قد أنه الكثير منه . . (١) ثم تقدم فداده دراسة عميقة
 يؤكد فيها ما للكافؤ من أثر قوي في تخمين الشعر ، ويخلص حكا كالمسألة
 عند ابن دريد .

وهكذا نجد النقاد يحاولون كشف قوام الإيقاع التي جعل من لغة
 صورة جميلة سرمد في عصرها الصوتي وعصرها الدال وهي يتسبون في هذا
 لكشف عدة صور يتمثل فيها القاموس الواحد ، ويمكن هنا أن
 تنصف بالكمال ، ومن ثم تكون هذه الصورة هي أحسن الصور ، وقد حثوا
 فوجدوا أن هذه الصور تمثل في الآثار الأدبية الراقية كالشعر القديم من
 شعر الفحول ، وكأحدث السوي ، من وحدوها تمثل في أي هذه الآثار
 وهو القرآن ، وهكذا اتخذوا من هذه القوام الإيقاعية أساساً للحكم على
 الآثار الأدبية المختلفة ، وتطلبوا من شاعر وضع لغته مكان نفسه ، أو مدسوس
 الألفاظ على نحو معين ، وطالبوا آخر بمعادل الأحرار ، وحاسوا عيه على
 عدم اتباعه قواعد الصعة ، وكل هذه الأحكام هي الأحكام الاحتمالية الصرفة ؛
 لأنهم لم يتجاوزوا الصورة الأولى ، فلم يبحثوا في المفهوم أو الهدف (الغرض)
 الثانية) ويقفوا عند الحال بالتبعية الذي عرفه كانت ، من اكتفوا بمجرد
 الكشف عن عناصر الخيال في أحمل ، لأن هذا الكشف وحده يحدث متعة

هذا في الإيقاع فإذا عن العلاقات ؟

(ب) العلاقات :

كل عنصر في يتكون من مجموعة من العناصر أو الأحرار هي أداة هذا

(١) قدامة : نقد الشعر من ١٤٤ .

العمل . وهذه الأجزاء لا تأخذ موضعها في العمل الفني اعتباراً ولا كما يتفق وإلا لما خرج عمل فني على الإطلاق . لأن الأجزاء في هذه الحالة ليست مرتبطة أي ارتباط فلا بد أولاً من أن ترتبط هذه الأجزاء ارتباطاً وثيقاً ، ولا يكون هذا الارتباط الوثيق إذا فقدت الأجزاء علاقاتها بعضها ببعض ، وعلاقة كل منها بالكل الذي هو جزء فيه . هذه مفاهيم قديمة يمكن أن ترجع بساطة إلى أرسطو . وقد ترتب عليها - وهو المهم هنا - أننا لا نحكم على الأجزاء في العمل الفني باحتمال أو الصحح ولكنها نحكم على العمل كله ، لأن الجزء وحده لا يكون جميلاً أو قبيحاً ، ولكنه يشترك مع غيره في تكوين كل جميل أو قبيح . وإذا فاحمال و القبح يتركزان في علاقة الأجزاء بعضها ببعض ، وعلاقة كل جزء بالكل . ومن ثم كانت الصورة الصرفة عند هربارت تتكون من العلاقات فقط ، وكانت المفردات في ذاتها ليست موضع الحكم الخالي .

والفن القولي أدواته الالفة . واللغة ألفاظ . فالألفاظ هي عناصر العمل الأدبي . ترى ماذا كان موقف نقاد العرب من هذه الألفاظ وهل تمثل لديهم ذلك الفهم الذي تمثل عند أرسطو أو عند الشكليين formalists وعلى رأسهم هربارت ؟ طبعاً وقد عرفوا اتجاههم العام نحو العناية بالشكل وحاله والكشف عن مكونات هذا الخيال أن يكون الجواب بالإيجاب . ولكننا ستركهم الآن يتكلمون فيصورون لنا ما عندهم من مفاهيم .

وأول هذه المفاهيم أن اللفظة المفردة لا حمال فيها ولا قبح ، ولكن الخيال في علاقاتها بغيرها .

يقول ابن الأثير : إن تفاوت التفاضل يقع في تركيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها ، لأن التركيب أعسر وأشق . . . إذا فكرت في قوله تعالى : وقيل يا أرض ابلعي ماءك ، وباسمها أقلعي ، وغيض الماء ، وقضى الأمر ، واستوت على الجودي . وقيل بعدا للقوم الظالمين - لم تجد ما وجدته لهذه

الألفاظ من المزية الظاهرة إلا لأمر يرجع إلى تركيبها ، وأنه لم يعرض لها هذا الحسن إلا من حيث لاقت الأولى بأثنية ، والثالثة بالرابعة ، وكذلك إلى آخرها . فإن ارتبت في ذلك فتأمل هل ترى لفظة منها لو أخذت من مكانها وأفردت من بين أحواشها كانت لابسة من الحسن بالبسته في موضعها من الآية ؟ وما يشهد بذلك ويؤيده أنك ترى اللفظة تروك في كلام ثم تراها في كلام آخر فتكرها . ويصرح ابن الأثير مثلا بلفظة وقعت في آية ويبت شعر . « أما الآية فهي قوله تعالى : فإذا طعتم فابشروا ولا مستأنسين لحديث . إن ذلكم كان يؤدى النبي فيستحي منكم والله لا يستحي من الحق . وأما بيت الشعر فهو قول أبي لطيف المتبي :

تله له المروية وهي تؤذى ومن يعشق يله العرام .

وهذا البيت من أبيات المعاني الشريفة . إلا أن لفظة تؤذى قد جاءت فيه وفي الآية من القرآن ، فحطت من قدر البيت لضعف تركيبها وحسن موقعها في تركيب الآية . . . وهذه اللفظة التي هي تؤذى إذا جاءت في الكلام فينبغي أن تكون مدرجة مع ما يأتي بعدها ، متعقة به كقوله تعالى إن ذلكم كان يؤذى النبي - وقد جاءت في قول المتبي مقطعة . . . (١)

وإذا كانت اللفظة ذاتها لم تعير ومع ذلك حسنت في موضع ولم تحسن في آخر لموقعها في الخليل . فإن هالك صورة أخرى أشار إليها ابن الأثير تؤيد القول إن الجمال ليس في المفردات ، من ناحية أخرى . وهذه الصورة هي : أنك قد ترى لفظتين بدلان على معنى واحد وكلاهما حسن في الاستعمال ، وهما على وزن واحد وعدة واحدة ، إلا أنه لا يحسن استعمال هذه في كل موضع تستعمل فيه هذه ، بل يفرق بينهما في مواضع السبك ، (٢) .

(١) ابن الأثير : مثل السائر : ص ٨٨ .

(٢) ابن الأثير : ص ٨٦ .

وإذا كان ابن الأثير يشير^(١) إلى اختيار الألفاظ من حيث هو الخطوة الأولى للتأليف فليس معنى ذلك أنه تحول عن فهمه هذا ، بل إننا لنجده يشبهها بالدلالى المبددة التى تأخذ قيمتها من الصورة التى توضع فيها . فهى عند ما ترك وتؤلف ، يخيل للسامع أن هذه الألفاظ ليست تلك التى كانت مفردة . ومثال ذلك كم أخذ لالى . ليست من ذات القيم العالية فلفها وأحسن الوضع فى تأليفها خيل لساظر بحسن تأليفه وإتقان صنعته أنها ليست تلك التى كانت مشورة مبددة . وفى عكس ذلك من يأخذ لالى من دوات القيم العالية فيفسد تأليفها فإنه يصع من حسننها . وكذلك يجرى حكم الألفاظ العالية مع فساد التأليف ،^(٢) .

والواقع أن عبد القاهر الحرجانى هو فارس هذا الميدان . وهو يصور لنا نفس الفهم وبدل على صحته بنفس القوة . ولكسا نلاحظ أنه يمتد بهذا الفهم أكثر من ابن الأثير فالألفاظ عده ، لا تفصل من حيث هى كلم مفردة .. وما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروك وتؤسك فى موضع ثم تراها بعينها تنقل عليك وتوحشك فى موضع آخر ، كلفظ الأخدع فى بيت الحامسة :

تلفت نحو الحى حتى وجدتني وجمعت من الإصعاء ليتاً وأحدعا
وبيت البحتري .

وإنى وإن بلغت شرف الغنى واعنتت من رق المصامع أهدعى
فإن لها فى هذين المكانين ما لا يحفى من الحسن . ثم إنك تأملتها فى بيت أبى تمام :

يا دهر قوم من أخدعك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك
فتجد لها من الثقل على النفس ، ومن التغيص والتكدير أضعاف
ما وجدت لها من الروح والخفة والإيباس والبهجة ،^(٣) . ويتساءل الجرجاني

(١) نفس المرجع والصحة . (٢) من المرجع من ١١٤ .

(٣) الحرجاني : دلائل الإعجاز ، من ٣٨ .

كذلك : « هل تجد أحداً يقول هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من
الطم وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها . وفصل مؤانستها لأحوالها » ،^(١)
ولكنه حتى الآن لم يزد على ما رأياه عدد ابن الأثير . ونحن نعرف من قبل
أن الجرحاني معدود ضمن من يهتمون بالمعنى أى بالعصر المكاني للغة . وهو
حين يتحدث عن العلاقات فإنه يتحدث عن علاقات الدلالات والمعاني لأن
الطم لا يحدث إلا بينها . ويقول : « ليس العرص بنظم الكلم أن توالى
ألفاظها في الطبق بل أن تناسق دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذى
اقتضاه العقل . وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالى الألفاظ في الطبق بعد
أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ، وأنه نظير الصياغة
والتهجير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير » ،^(٢) . والدلالات هى
التي تناسق ، وهذا التناسق يسير وفقاً لمقتضيات بعض . وبذلك الحال كامناً
في العلاقات فإن العقل هو الذى يستطيع أن يحكم فى هذا الحال . على أساس
أن العلاقات تكون أجمل ما تكون إذا كانت على الوجه الذى يقتضيه
العقل .

فنحن حينما نفهم الكلام فيما نفهم فيه علاقات فقط . وحينما نحكم بحال
هذا الكلام فإننا نحكم فى الواقع بحال هذه العلاقات ، وكذا كانت هذه العلاقات
مطابقة للقوانين العقلية كانت أجمل . وإذا فسدت العلاقات فسد كل شئ .
وصاع كل حال . وفى محال اللغة تكون معاني النحو هى تلك القوانين العقلية
ويسوق الجرجاني إليها هذا الفهم مدللاً عليه حين يقول : « وبما ينبغي أن
يعده الإنسان ويجعله على ذكر أنه لا يتصور أن يتعلق الفكر بمعانى الكلم
أفراداً ومجردة من معانى النحو . فلا يقوم فى وهم ولا يصح فى عقل أن
يتفكر متفكر فى معنى فعل من غير أن يريد إعماله فى اسم . ولا أن يتفكر
فى معنى اسم من غير أن يريد إعمال فعل فيه وجعله فاعلاً له أو مفعولاً . أو

(١) دلائل الإعجاز ص ٤١ - ٤٢ .

يريد منه حكماً سوى ذلك من الأحكام مثل أن يريد جعله مبتدأ أو خبراً أو
صفة أو حالاً أو ما شاكل ذلك . وإن أردت أن ترى ذلك عياناً فاعمد إلى
أى كلام شئت وأزل أجزاءه عن مواضعها وصمها وصمها يمتنع معه دخول
شيء من معاني النحو فيها فقل في : قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل : من
نبك قفا حبيب ذكرى منزل . ثم انظر هل يتعلق منك فكر بمعنى كلمة
منها ؟ (١) . ذلك أنها فقدت علاقاتها (المعاني النحوية المنسقة لها) . في حين
أنها في كلام الشاعر تتمتع بهذه العلاقات التي تنفق والعقل أو تنفق والقوانين
الطبيعية المتمثلة في العقل . وقد يفهم من هذا أن هناك حالتين فقط : إما أن
توجد هذه العلاقات أو لا توجد . وهي حين توجد نحكم على الكلام بالجمال
وحين لا توجد نحكم عليه بالقيح لفساده . ولكن ليس هذا هو ما يرمى إليه
الخرجاني . ولا يفهم هذا من كلامه إلا إذا فهم أنه يقصد بالمعاني النحوية
القواعد النحوية . فهو يعرف تماماً أن استقامة الكلام نحوياً ليست هي
المقصودة هنا . ولذلك كانت المعاني عمده على وجوه . منها ما هو مستقيم
حسن نحو قولك . قد رأيت ريداً . ومنها ما هو مستقيم قبيح نحو قولك :
قد زيدا رأيت . وإنما قبح لأنك أفسدت النظام بالتقديم والتأخير (٢) . فهو
كلام مستقيم نحوياً . ولكن نظامه العقلي فاسد . ولذا كان — رغم استقامته —
قبيحاً . فالعلاقات إذن (المعاني النحوية) لا القواعد النحوية هي التي تجعل
الكلام جميلاً أو قبيحاً .

والحق أن عبد القاهر — حين تعمقه — يعطينا مفهومات خطيرة
للمعاني النحوية والعلاقات وجمال العلاقات التجريدي . وهذه المفهومات لم
نكن من ابتكاره وإنما هي امتداد وتبلور لموقف العرب الجمالي العام .
وحظورة هذه المفهومات تأتي من أن عبد القاهر كان لا يفصل في ذهنه بين

(١) مرجع سابق ص ٢١٤ .

(٢) نفس المرجع ص ٥١ وراجع أيضاً ص ٢٢٥ حيث يؤكد أن صحة إعراب الكلام لا تكفي لجماله

أنواع الفنون المختلفة كالنقش والتصوير والصياغة وغير ذلك هذه
المفاهيم تمثلت له في كل هذه الفنون ومن منها فن الأدب . فإذا تذكرنا
هنا ترستان ادوارد حين يتحدث عن "أجرومية" فن التصوير وأنها هي
الأساس في الإعجاب بالصور أو الفور منها ، وأن قواعد هذه "الأجرومية" ،
هي القواعد الطبيعية المتمثلة في الطبيعة وفي نفوسنا وعقولنا . ويستطيع
العقل أن يدركها في الأشياء إدراكاً مباشراً — أدركنا حظورة موقف
الرجائي .

وليس هنا موضع الرجائي ونظريته . ولكننا سنتناول هذه النظرية
في باب المقدمات . لأننا نعتقد أن الرجائي بهذه النظرية كان يصور
موقف العربي من الحال في الفنون بعامة لأن الأدب وحده ، وأن فن
الأدب من حيث هو مطهر من مظاهر النشاط الروحي عند العرب كانت
تتمش فيه الروح ، العامة السائدة في غيره من الفنون .

وحتى الآن نكون قد تكلمنا عن أول وأهم قضية من قضايا "علاقات" ،
كما تمثلت عند العرب . وهي أن الخيال لا يكون في المفردات ولكن في
المركبات ، وهو في هذه المركبات يتمش في علاقات المفردات فيما بينها
وعلاقاتها بالكل ، فتجمل حين تكون هذه العلاقات حسب مقتضيات
العقل ، وتقبح حين تخالفها

وسيترب على هذه القضية قضية أخرى هي أن يكون المعنى راجعاً
لعلاقة الألفاظ بعضها ببعض فيتغير المعنى بتغير هذه العلاقات وإن لم تتغير
الألفاظ في ذاتها . وليس تأليف الكلام على هذا النحو سهلاً ومستظافاً
دائماً ، لأن تغيير الألفاظ قد يشيء بينها علاقات غير مفهومة فتفسد .
ولذلك لا بد أن يكون هذا التعبير متوازناً مع الصورة الأولى لنظام الألفاظ
توازن عكسياً حتى تكون العلاقات مفهومة ومعجبة . هذا النوع من التعاقب
سماه النقاد (العكس) ، وهو — بتعريف أبي هلال له — أن تعكس

الكلام فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الأول . وبعضهم يسميه التبديل ، وهو مثل قول الله عز وجل (يخرج اخي من الميت ويخرج الميت من الحي) . وقوله تعالى (ما يفتح الله للناس رحمة فلا ممسك لها . وما يمسك من حير فلا مرس له) ، وكقول الغايل : أشكر لمن أنعم عليك . وأنعم علي من شكر^(١) . وفي هذه الأمثلة نلاحظ أن المعنى راجع إلى علاقة الألفاظ بعضها ببعض ، في الصورة الأولى وفي الصورة المعكوسة . [الحي من الميت الميت من الحي = (ا ب ح) - (ح ب ا)] .

ولا شك أن هذا اللون كان معجباً ، ويكفي أنه وقع في القرآن ، وكان يتخذ أساساً للحكم باحتمال أو القبح على الفن القولي . فحينما أنكر أبو سعيد الصريري وأبو العميش ابتداء أي تمام : أهن عوادى يوسف . الخ : وقال : لم لا يقول ما يفهم ، قال : لم لا يفهمان ما يقال : (فاستحسن منه هذا الجواب)^(٢) . وسر الاستحسان أن العبارة صورة من صور التقابل المعكوس^(٣) . ونقرأ عند الآمدي حكماً على هذا الأساس هو غاية في الوضوح والقوة . يروى الآمدي قول أبي العتاهية :

كم بعمة لا يستقل بشكرها لله في طي المكاره كامة
ثم يقول : (أحده الطائي فقال وأحسن ، لأنه جاء بالزيادة التي هي عكس الشيء الأول :

قد يعم الله بالبلوى وإن عظمت ويتلى الله بعض القوم بالنعمة^(٤) .
فالآمدي صريح في أن بيت الطائي أحسن ، ثم هو يعمل لنا حكمه على أساس من مفهوم (العكس) ذلك . ويتمثل العكس في علاقات الألفاظ

(١) أبو علان السكري : الصناعتين ، ص ٢٩٣ .

(٢) ن الأثر . الخ السائر ص ١٦٠ .

(٣) وأن لأنثى يحسن هذا تقابلاً بجاسياً ، ولكتنا نعرف أن بعض العلاقات لم يتطرق إلى الحديث عن التوازن الصور ، وأن مكان ذلك في بعض الأبحاث .

(٤) الآمدي : نوارته ، ص ٨٧ .

في هذا البيت على النحو الذي تمثل في الآية السابقة [ينعم الله بالموى -
يبتلى الله بالنعم = (١ ب ح) - (ح ب ١)] .

وقد سبق أن قلنا إن تشبيه الهلال عدل ابن المعتز بالورق الفضي كان يعد
قمة في التشبيهات . وهنا المكان الذي نستطيع فيه أن نعرف السر . أو عبارة
أدق ، أن نعرف الأساس الذي عليه عد هذا التشبيه قمة في التشبيهات . ومفهوم
العكس ، في الواقع هو الأساس . وقد قرر ذلك ابن طباطبا تقريراً واضحاً
حين قال : « فإذا تأملت أشعارها [يعني أشعار العرب] وفقت جميع
تشبيهاتها وحدتها على ضروب مختلفة . . . فبعضها أحسن من بعض ، وبعضها
الطاف من بعض ، وأحسن التشبيهات ما إذا عكس ما ينقص ، بل يكون كل
مثله بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مشبهاً به صورة ومعنى » (١) .
وتشبيه الهلال بالورق الفضي يطق عليه هذا الشرط ، فنستطيع أن نقول :
هلال كالورق وورق كالهلال (١ ب - ب ١)

وهو يكون قد وصلنا إلى صورة أخرى لقضية العلاقات ، تمثلت في
الشعر والمقد العربي على السواء . وهي صورة ضخمة لمفهوم العكس ، السابق .
وإذا رجعنا إلى الصورة الزمرية (١ ب ح - ح ب ١) لوحدنا أن « عناصر
التي اشتملت عليها هذه الصورة قد بدأت واسمت بعصر واحد ، فهي كالحققة
التي تأتي طرفها ، فبدايتها هي منتهىها ، وإذا أنت عرفت لداية فقد عرفت
النهاية . هذا المفهوم له عنوان عام عند نقاد العرب هو : رد العجز على الصدر ،
وله عدوين أخرى مختلفة كالتصدير والترشيح والتسميم . وبصور لما لويري
مفهوم « رد العجز على الصدر » بساطة فيقول : « هو كل كلام مشور أو
مطوم يلاقى آخره أوله بوجه من الوجوه » (٢) . ويقول ابن رشيق في
التصدير : « هو أن ترد أعجاز الكلام على صدره فيدل بعضه على بعض
ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيا الصنعة ، ويكسب

(١) ابن طباطبا : عبار الشعر ، ورقة ٥ .

(٢) لويري : نهاية الأدب ، ج ٧ ص ١٠٩ .

البيت الذي يكون فيه أمه ويكسوه روثاً وديباجة ، ويريد مائة وطلاوة ،^(١)
ويقول أبو هلال في التوشيح : . . . هو أن مبتدأ الكلام ينبيء عن مقطعة
وأوله يحجر بحره ، وصدره يشهد بحجره ، حتى لو سمعت شعراً أو عرفت
رواية ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه .
وخير الشعر ما تسابق صدوره وأعجازه . . .^(٢) . ويقول ابن رشيق في
النسب : . . . وسر "صعقة في هذا البيت أن يكون معنى البيت مقتضياً قافيته
وشاهداً لها دالاً عليها كأمي أحاربه قدامة للراعي وهو قوله :

وإن وزن الخصى فوزنت قومي وجدت حصي صريتهم ررباء^(٣)
هذا نوع من النسب لا يكون فيه لصرقان شيئاً واحداً ، ولكن هناك
نوع منه شبيه بصدير كما يقول ابن رشيق وإن كان قدامة لم يجعل بينهما فرقاً .
وأشدد للعاس ابن مرداس :

هم سودوا ههنا وكل قبيلة يبيع عن أحسابها من يسودها
ويورد الأمدى قول زهير بن أبي سلمى :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولاً لا أباً لك يسأم

ويقول : لما قال : ومن يعش ثمانين حولاً ، وقدمت في أول البيت
سئمت ، اقصى أن يكون في آخره يسأم^(٤) . ثم يورد أمثلة أخرى ثم
يصدر حكمه قائلاً : هذا هو الكلام الذي يدل بعضه على بعض ويأخذ
بعضه رقاب بعض . إذا أشدت صدر "بيت علمت ما يأتي في عجزه . فالشعر
الحيد — أو أكثره — على هذا مني . وليست ما حاجة إلى الزيادة في
إثبات^(٥) . ومن كلام ابن المقفع في السلافة يعبر لنا الخاطب هذا الحكم

(١) ابن رشيق : معجم ، ٢٨٠ ص ٤ .

(٢) أبو هلال عسكري : صاعدي ص ٣٠٢ .

(٣) ابن رشيق : معجم ، ٢٨٠ ص ٢٦ .

(٤) الأمدى : بوزن ص ٢٠٤ .

(٥) المرجع السابق ص ٢٦٦ .

العام الذي يحمل كل ما مضى حين يقول : « إن خير آيات نُسعر لمدت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته » (١) .

وحيث يلتقي طرفي السمت في صدره وعجزه فإن هذا معناه أن السمت
سيصبح حلقة مقفلة على ذاتها . وتكون "قصيدة كائناتها مجموعة من الحقائق
المفصلة المتحاورة في حيط واحد هو الثقافة . وهذا يدس أن ثقافة أصبحت
ضرورة في "قصيدة لأنه لو لاها لنشئت هذه الخلفات المفصلة . ولما كانت
"الغاية مجرد حيط يسطر هذه الحقائق المفصلة وليست ربطاً عسواً بين
هذه الخلفات فقد أمكن إسقاط حص هذه الحقائق من الخط أو التعبير في
ترتيبها فيه في ثناء. غماسة التأليف كما حدثنا عنها من قبل ان طابعاً .

ومعنى هذا أن البيت من الشعر قد أخذ اعتباراً خاصاً هو أنه وحدة
مكتفية بذاتها كاخترقة المصنعة للطرفين تماماً وهذا ماقرره من قبل أسخيلون
حين قال : « وأما العرب فكان لهم أولاً من الشعر : زلفون وه الكلام أحراراً .
منسوبة على تدرج فيها في عدة حروفها المنجركة والسكينة ، ويفصلون
الكلام في تلك الأجزاء تفصيلاً . ويكون كل جزء منها مستقلاً بالإفاده .
لا يعطف على الآخر . ويسمونه البيت » (٢) . ولبيت الذى يستطيع أن
ينعطف على نفسه ويستقل بالإفاده خير من البيت الذى يعتمد على غيره .
وهذا واضح في الأحكام السابقة على العكس ، في كلام العامة ، وعلى رد
البحر على «صدر» و«انصدير» و«التوشيح» و«التسليم» في شعر بصفة
خاصة . ونلاحظ أن المقادير يعوا بالقسيدة من حيث هي كلاً ، بل كانت
عنايتهم في الغالب منصرفة إلى البيت وأحرار البيت .

ولما كان أحسن بيت هو الذي يستطيع أن يستقر بقرنه وينصف طرافه
كالخلقة وقد استتبع ذلك أن يكيف الشاعر المعنى بحيث يمكن أن تتضمنه هذه
الحقيقة فلا يزيد عليها . ومن وهو إلى ذلك فقد أخرج بيت المشوود . وإذا هو

(۱) ص ۱۲۸ : بیان شد که در ص ۱۲۸ .

(۲) ملاء کتب تاریخ شہر اندک اور خوب دستیاب ہوتا ہے۔

أكثر من ذلك كان له خطر . وكان هذا البيت يسمى « مقلدا » . والمقلد
— كما يعرفه ابن سلام — هو البيت المستغنى بنفسه ، المشهور الذي يصرب
به المثل . وكان الفرزدق أكثر شعراء عصره بيتاً مقلداً (١) .

ويتبع ذلك أن ينصرف الشعراء إلى عمل البيت المقلد ، أى عمل الوحدة
لا عمل القصيدة . فتواحيهم صعوبة جمع المعنى في البيت الواحد ذى الألفاظ
القليلة . وهب يظهر مبدأ الإيجاز ، الذى يتطلب فى الألفاظ القليلة أكثر
قدر تمك من المعنى . ويصور لنا الشاعر فهمه لهذا المبدأ حين يحد الفرصة ،
فيقول ثابت قطنة :

لا أكثر القول فيما يهصبون به من الكلام قليل منه يكفينى (٢)
وأصبح البليغ لا يسمى بديعاً إلا إذا جمع المعنى الكثير فى اللفظ
نقلي (٣) .

وقد نظر وافوحدوا أن البيت لم يكن وحدة إلا بحكم قايته ، أما هو فى
الحقيقة وشطران . ويتضح هذان لشعران بخاصة فى مطلع القصيدة حين
يكون مصرعاً . وهما بشبهون البيت المصرع بباب له مصرعان متشاكلان (٤)
لأن الشطرة الأولى ستبقى تماماً كما تبقى لشطرة الثانية . وعلى ذلك فكأن
اشطرة فى الواقع هى الوحدة وليس «بيت» ، لأنها أوجز صورة يمكن
أن تستل بمسها فى شعر . وعندئذ يشقون على أنفسهم كما يجعلوا الشطرة
وحدة قائمة بذاتها لا يحتاج معها إلى الشطرة الثانية فى البيت . وهنا يحتاجون
إلى جمع المعنى الكثير فى اللفظ الأقل . من وفق إلى ذلك فهو أشعر . وهذه
المفاهيم متمثلة بوصوح فى القد العرى ولم تصعها أكثر من تصويرها
كما هى . وهناك حكاية يرونها الخاطب تصور لنا هذه المفاهيم . يقول :
« قال أبو عمرو بن العلاء : اجتمع ثلاثة من الرواة فقال لهم قائل : أى نصف

(١) ابن سلام ص ٨٠ ، شعر ١٠ ، ص ٨٥ .

(٢) خاطب : أياك وسدين ، ص ١٠ ، ص ٢ .

(٣) سويرى : نهاية أدب ، ص ٢٠ ، ص ١٠ .

بيت شعر أحكم وأوجز؟ فقال أحدهم: قول حميد بن ثور الهلالي:
وحسبك داء أن تصح وتلبا.

وقال الثاني من الرواة الثلاثة: بل قول أبي خراش الهذلي:

موكل بالأدنى وإن جل ما يمضى

وقال الثالث: بل قول أبي ذئيب الهذلي:

وإذا ترد إلى قليل تقنع

إنما كان الشرط أن يأتوا بثلاثة أنصاف مستغيات بأنفسها، والصف
الذي لآبى ذئيب لا يستغنى بنفسه، ولا يفهم السامع معنى هذا النصف حتى
يكون موصولا بالنصف الأول. لأنك إذا أشدت رجلا لم يسمع
بالنصف الأول وسمع وإذا ترد إلى قليل تقنع، قال، ومن هذه التي ترد
إلى قليل فتقنع؟ وليس المضمن كالمطلق^(١).

هكذا بحث القاد والرواة عن أشعر نصف بيت. وهم لا يرضون عن نصف
بيت أبي ذؤيب لأنه يثير في نفس سامعه تساؤلا عن المعنى المقصود، فهو
إذن شطر غير مكتمل بنفسه. وهذا يهون من شأنه. ورغم انطلاق النظم
في بعض شعر أبي تمام، ذلك الانطلاق الذي لم يكن نتيجة لاختيار مقصود
وإنما يرجع إلى الصعوبة في إلباس المعاني القديمة أثوابا جديدة. وكذلك
الطول في تناول ابن الرومي للمعاني الشعرية، رغم هذا ظل الإيجاز صفة
مرغوبة في الشعر العربي سواء عند الشعراء والقاد^(٢) ولم تقتصر ظاهرة
الإيجاز على ميدان الشعر بل امتدت إلى جوانب ميدان النثر عندما مست الحاجة
إلى النثر، وكان طبيعة النثر لا تختلف عديم عن الشعر من حيث إن النثر للبيان
والتوضيح والتفصيل وإبراز الفكرة تعبير مباشر، فيروى لنا تمامة هذا الخبر
الطريف: قال: «سمعت جعفر بن يحيى يقول لكتابه: إن استطعتم أن

(١) المحاظ: البيان والتبيين، ١: ١٦٦.

(٢) Elkot A.: Arab Conception of Poetry ... pp. 154-5

يكون كلامكم كله مثل التوقيع فافعلوا،^(١) وقد كانت التوقيعات في ذلك الوقت فماً بانه، وهكذا يلتقي الشعر وبعض ضروب أثر عدد هذه الظاهرة. ظاهرة الإيجاز، ذلك الإيجاز الذي دعت إليه وحدة البيت أو وحدة الشطرة من البيت في القصيدة، تلك الوحدة التي جاءت نتيجة لارتباط البيت في بانه بصورة خاصة تقوم على "عكس المتوازن (١ - ح - ح - ح - ١)"، وهذا العكس ح. تبعاً شطراً خاص لعلاقات العناصر (الألفاظ)، لا العناصر ذاتها. وهكذا يتم القاد وليلاغون العرب دراسة الشكل في نفس القول. ويحدون الحال فيه. في عنصره الرماني وعنصره المكاني، فيكشفون عن قوايس الإيقاع وفنون العلاقات التي تعم في جمال هذا شكل. ويحاسبون الشعراء على هذا الأساس الحال تصرف. وفوائيد الحال التي كشفوا عنها هي القوايس الطبيعية التي تنش في الحس وفي الأشياء، على السواء، ولكنهم في الحس تكون أكم، وجمال الحس على السبعة هو في هذا الجمال الذي يدركه العقل المنسرى من حيث أنه غير مفصل عن الطبيعة.

خلاصة:

انتهيت في هذا الفصل إلى تقرير عدة حقائق:

١ - أن اللغة تشمل على عنصرين زمني ومكاني يقابلهما مفهوم اللفظ والمعنى أو الدلالة. وهذان العنصران ينشطان في الصورة الأولى للعين القولية.

٢ - "صورة الأولى في العنصر المعنى هي ما يقابل الشكل، والصورة لثانية هي ما يقابل المحتوى.

٣ - قد المحتوى أو الصورة "ثانية عملية شخصية، لا يراعى فيها الناقد عناصر الحال في الشيء بقدر مراعاته اعتبارات أخرى وهذه الاعتبارات

(١) ملاحظ: ان وتبين ح ١ ص ١٢٧.

هي الأسس التي تتحد لتفقد ، ولم يكن للعرب كبير عناية بالصورة شاعرية ، ولذلك
تمثلت هذه الأسس عندهم بصورة محوودة . وربما وقعوا معها موقف الإنكار
كما صنعوا في الأساس الأخلاقي ، وهذه الأسس هي :

(أ) أساس المنفعة والتعليم : فقد اختار بعض أساس شعراً وفصوحه
لأنه مفيد في التربية والتأديب . . إلخ ، ولكن الباحثين عن هذه المقامه
كانوا قلة في النقاد وفي الشعراء على السواء .

(ب) الأساس الأخلاقي (والمديني) : لم يستجيب "شعراء" ولا النقاد لمرعه
الأخلاقية أو الدينية ، وفصلوا بينها وبين الأدب فصلاً تاماً . من رغب
أدركوا فيها خطورة عن الأدب . ولم يكن تأثيره باقراً إلا من ناحيته
الجمالية الشكلية فقط .

(ج) الأساس التاريخي : وقد تمثل في بيئة مداتها هي شئ علماء اللغة
الحريصين عليها ، وأدين دواعهم هذا الحرص إلى لعصب للقديم على الجديد ،
لا لغنيته ولكن لمجرد قدمه .

(د) الأساس الاجتماعي : حصصت القصيدة العربية في شكلها لاعتبارات ،
وتبني لتفقد هذه الاعتبارات واتخذها أساساً ، وبها جعل لكل شاعر طائفة
بدتها ينسب إليها . وهذه الاعتبارات لم تكن تتصل بمجال العمل الفني
ولكنها كانت تتصل بالأوضاع الاجتماعية . كما انقسم هذا المجتمع طبقتين .
العامة والخاصة . وكان هذا الانقسام سبباً في معارك أدبية تنتهي بالتوفيق
بين الطرفين . وتطلب الناقد من الشاعر أن يراعي الطبقتين .

(هـ) الأساس النفسي : وتندرج تحته كل الأحكام التي كان الناقد يتحدث
فيها عن نفسه أو عن أشياء أخرى أثارها فيه العمل الأدبي لا عن هذا العمل
الأدبي ذاته . ولذا فهو لا يتحدث عن الخيال ولكنه يتحدث عن أثر العمل
في متلقيه بما هو فرد .

٤ — الشعر عند العرب صناعة ، ولهذه الصناعة قوانين تتحكم في الشكل .
فتجعله جميلاً أو قبيحاً . والجمال عند العرب يرجع إلى الشكل أكثر مما يرجع
إلى المحتوى ، وهو في الفن أكمل منه في الطبيعة ، وإن كانت هذه القوانين
في ذاتها قوانين طبيعية ، ومن ثم كثر عندهم القدر القائم على الأساس الجمالي
الصرف ، الأساس الذي يهتم بجمال الصورة الأولى . وهم في بحثهم عن هذا
الجمال الموضوعي قد كشفوا عن الأساسين المشتركين في كل الفنون :
الإيقاع والعلاقات ، وحاولوا تصوير قوانينهما بصورة ملبوسة . وحين
كشفوا عن هذه القوانين اتخذوها أساساً للتقيد ، اتخذوها أساساً للحكم
بالجمال والقبح . ولكنهم في هذه المرة كانوا يتكلمون عن الجمال بالمعنى
الاستطيق الدقيق .

البَابُ الثَّالِثُ

التفسير

أعظم حصاً يمكن أن يتعرض الباحث للوقوع فيه هو عندما يكون سبيل تفسير ظاهره من تضواهر العامة و لعليل لها . ذلك أن الإمساك بأطراف الحيوط الأولى "ي تكون سدى هذه التضواهر أمر من صعوبة يمكن ، لأن هذه الأطراف في العادة تكون محرطة بكثير من الغموض ، فلا يكاد يرى الباحث أمامه إلا الظاهرة نفسها في كمالها ووضوحها . ونحن في محاولتنا تفسير الأسس الخفية كما نمسها في لقد أمر في إنما نعرض أنفسنا للوقوع في هذا الخطأ . لا ، لا نستطيع ولا نستطيع بأحد أن يقطع ويقنع بتفسير ما لظاهرة منها . وسوف يرى أن التعارض في الضربات التفسيرية حتى القائمة منها على أساس تجريبي . يكاد يحمل على الاعتقاد باستحالة تفسير واحد صحيح لظاهرة ما .

غير أن هذا لا يدعو لبأس إذا كما نؤمن أن الحقيقة الواحدة أو الظاهرة الواحدة لها أكثر من جانب ، وبشترك في تكوينها أكثر من عامر ومعنى هذا أن لظاهرة الواحدة يقتضي تفسيرها الوقوف عند كل العوامل التي يمكن أن تكون قد اشتركت في تكوينها . وهذا أيضاً يكون عرصة خطورتين على أقل تقدير : الأولى : هي حضورة القول "العلية" بين هذه العوامل المختلفة (المناخ ، بنية الجسم ، تكوين العنق — نوع التفكير — نوع الإنتاج — الإنتاج الفنى — ظاهرة الأدبية مثلاً) ، والثانية : هو رد الظاهرة إلى العوامل المتوارية لها في أواقع ، أى التي تحتاج مثلها إلى التفسير (الحياة الدينية والاقتصادية والاجتماعية والعملية — الظاهرة الأدبية .) . والقصد الذى يوجه إلى الطريقة الأولى هو أن المقدمة الأولى (العامل الأول) قد تتكرر ولكن تختلف النتائج (أطراهر) . وقد تتفق أطواهر ويختلف ذلك العامل الأول ، وهذا وحده يشكك في صحة العلية التي بين العامل الأول والظاهرة . والقصد الذى يوجه

إلى لطريقة ثانية هو أن نكتب بين "ظواهر المختفة فديرتي" في افتراض تفاعل هذه العوامل ولكنه لا يفسرها مطلقاً . ومن ثم تكون الحياة الدينية - من وجهة نظر خاصة - مفسرة للحياة الاجتماعية والاقتصادية والعلمية والأدبية ، وهكذا ، ولكن الحقيقة أن هناك نسباً في "ترغات الدينية والاجتماعية والاقتصادية والعلمية والأدبية" وقد يكون هذه ظواهر متفاعلة ، ولكنها لا يفسر بعضها بعضاً إلا من وجهات محدودة . فإذا بنا نجد الظاهرة الواحدة تفسر غيرها وتفسر به

هـ من سيد بن مقيم مهمة "تفسير دون مواجعة هذه المواقف الخطرة؟ لا سبيل إلى ذلك إلا أن نجمع "ظواهر المشبهة" وأن نضعها حسب إلى حسب . ونحن نرى أن هذه الظواهر التي نستطيع أن نتجاوز ذلك إلى التفسير والتعليل . ووضع لظواهر المشبهة حسب إلى حسب يعصب "فرصة لتصور الروح العام ، السائد في حواش الحياة المختفة .

واحد أن الزكوة إلى مفهوم ، الروح العام ، لا يعد وأن يكون هروا إلى ميدان غير محدود الأضراف : فهو نزعة صوفية في "بحث جاءت - في رأي - صدى للعموم الذي يحوص أضراف الحسوس الأولى التي هي تشابه سدى الظواهر المختفة . ولذلك فمن حتماً من إلى هذه الأضراف الصاربية في عيادات المجهول لا نكت إلا أن نقول : إنها تنبع من الروح العام السائد ، أو هي صادرة عنه . ويبين هذا ، الروح ، عامصاً حتى يستطيع وصفه من مجموع الخصائص المشتركة التي تكشفها في الظواهر المختلفة صادرة عنه . فمن الظواهر نعرف الروح العام . وهذا الروح بدوره يستطيع أن يلقى . الأضواء على ما يتكشف لنا فيما بعد من ظواهر .

نحن إذن في حاجة إلى كتاب يتحدثنا عن روح الحياة العربية ، ، على أن يجمع لنا هذا الكتاب كل الخصائص المشتركة بين ظواهر الحياة العربية المختلفة . ولكن مثل هذا الكتاب لا يمكن أن يتوافر إلا بعد الدراسات

الفرعية التي تتناول جوانب النشاط المختلفة . وقد قسما من حاننا بدراسة
 الناحية الفنية كما بصورها لنا القدر الأدنى عند العرب ، وصورتها بحسب
 المفهومات التي كانت بين يدينا . وهما نحن أولاء نجد التشابه جوهريا بين
 عناصر هذه الصورة وصورة أخرى هي نتيجة دراسة الناحية الفنية كما بصورها
 في العمارة والتصوير . فقد انتهى العلماء في هذا الميدان إلى نتائج تتفق مع
 ما سبق أن انتهينا إليه ، وتشخص لنا خصائص عامة سبق أن عرفناها في
 الفن القولي . وسنعرض هنا صورة لهذا التشابه ، لا على أن يكون أحد
 الفين مؤثرا في الآخر ، ولكن على أن يكون في تشابههما توثيقا لنتائجنا
 من جهة ، وبداية لتصوير الخصائص المشتركة المكونة لروح الحياة العربية
 العام من جهة أخرى .

وقد أدرك مفهوم « الروح العام » دارسو الفنون الشكلية عند العرب ،
 وانتهوا إليه ، على النحو الذي صورناه تماما . يتضح ذلك في قول هيلدي
 زالوشر : « يخل إلينا أننا لا نلمس الخضوع في الناحية الشكلية والجمالية من
 الأثر ، بل الذي نلمسه هو نوع من التوازي في الفكرة ، كما لو كانت الفكرة
 الاقتصادية والفكرة الجمالية متأثرين بقوة أخرى تملئ القوانين نفسها على
 الناحيتين الاقتصادية والفنية . فبعد آثار العقل الواحد في طريقة الحيازة وفي
 الأسلوب الفني ، كما أننا سنلاحظ التأليف نفسه ، والتدقيق ذاته في كليهما ، مما
 يجعلنا نفترض وجود قوة عليا خارجية^(١) . ولا شك أن افتراض وجود
 قوة عليا خارجية بصور لنا تلك النزعة الصوفية التي سبق أن أشرنا إليها . فهذا
 « التوازي في الفكرة » كما يبدو في ألوان النشاط المختلفة ليس من السهل
 معرفة أصله والباعث عليه لغموضه . فليكن هذا الأصل قوة عليا خارجية ،
 أو ليكن « روحا » .

ومن الخواص المشتركة بين الفن القولي وفن الرخرفة الإسلامية خاصة

(١) هيلدي زالوشر : البناء الفني ، مجلة المكنب المصري ، مجلد ٨ ، عدد ٢١ ، ص ٥٠٤ .

التجريد . ويشبه الدكتور بشر فارس طريقة الرمي ، في الفن الإسلامي بالاتجاه التجريدي ، فهذا الفن الإسلامي ، خاصة متى أفدت من سلطان الترافف ، قارب ، الفن المجرد ، ، هذا الذي يفتن به الآن المنتظرون في أوربة ولا سيما في باريس . وهو على نوعين : فست أعنى النوع الذي يجيد عن التصور المعقول إلى اختراع نيات خارجة عن مطورات العالم ، تائه وراء المدلولات المتواترة ، وواحدانيات المتواترة ، من أعنى الذي يعتمد إلى تخفيف الأشياء المحصنة في الواقع ، فيفرغها مكتعب بخطوط معتدلة منبثة عنها ، ترتب في نظام يبدو كأنه جاء اعتباطاً ،^(١) . وقد حاول الدكتور بشر فارس أن يرد عناصر الزخرفة الإسلامية إلى مفهومات الدين الإسلامي نفسه . مفسراً لمظاهرها على ضوء من القرآن . ولكن ألم يقل إن في مثل هذا قول خطراً عظيماً ؟ وإذا كنا قد رأينا الميل إلى الفصل بين الدين والفن قوياً واضحاً كان الخطر أعظم . والنتيجة التي أتت بها في ميدان "الفن لقولي والتي تنهض معارضة لهذه الدعوى هي عيبها النتيجة التي انتهى إليها الدكتور ركي محمد حسن بشأن الفنون التشكيلية في الإسلام . فعنده ، أن العلاقة بين الدين الإسلامي وفنون الإسلام ليست وثيقة . فالإسلام لم يستخدم "الفن في الطقوس الدينية أو نشر العقيدة الإسلامية كما استخدمه الأدباء الآخرون"^(٢) . وعلى ذلك فإن خاصة التجريد المشتركة ليست أثراً للدين ونديجة لتعاليمه وقد أدت هذه الرغبة التجريدية إلى أن يصرف "الفنانون المسلمون إلى إنتاج أنواع من الزخرفة بعيدة عن تحسيم "الطبيعة الحية أو تصويرها ، فأبدعوا في الرسوم الهندسية ، واتخذوا من "العناصر البانية زخارف حردوها عن أصولها الطبيعية ، وأسرفوا في استعمالها حتى أصبح أشهر أنواعها يعرف عند الأفرنج باسم (أراسك) . أي الزخارف العربية ،^(٣) .

(١) بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية ، معهد الفرنسي لدراسة القاهرة سنة ١٩٥٢م ص ١٦

(٢) ركي محمد حسن : دون للإسلام ص ٦٦٨ .

(٣) المرجع السابق ص ٦٧٢ .

وفي الأرسك يقوم في حملته على أساس من التجريد والسمتية، وهما عاملان سبق أن رأينا دورهما في الفن القوي . وهذا البداية يظهر في الأرسك الإسلامي ميلاداً . لأن يصبح أكثر وأكثر تجريداً ، ويزداد استحضاره الحرف الورقية بوصفها أشكالاً هندسية . . . ويصبح التصميم الورقي يحدده الاهتمام بالسمتية التي يمكن أن يتطلها الزخرف ذاته أو شيء يتعلق به ، (١) واللعن "ع" في كل مركز كل اهتمامه في الحرف أو الشكل — أي السطح — الذي يريد به جليلاً يبره العين . وهو في سبيل ذلك يجرده عناصره من حيويتها ولا يأخذ منها إلا "الشكل" . ثم هو يأسق هذه العناصر تسبقاً خاصاً بوظيفته فيه كل عناصر "السمتية" به . وهو حريص على أن يصنع في هذا الشكل كل إمكاناته "السمتية" ، ولكنه لا يتعمق هذا الشكل أبداً ، ولا يهتم بمعنى أو شعور وراءه . وهو حين يستخدم الألوان في هذا الشكل فإنه يستخدم الألوان المرافقة ويفرط في توزيعها . وكل ذلك جعل الصور الإسلامية لا تبدو محسمة بل في السائر . وذلك لأن الفنان لم يستطع أن يكسبها عمقاً إلى جانب طولها وعرضها . ولم ينجح في أن يكسب مسطرتها شيئاً من الحركة والحياة (٢) .

وهذه العناصر . التجريد والسمتية والألوان المرافقة . كانت سبباً في أن الصور الإسلامية أعورها لتكوين الباعث على التفكير . والألوان المملوءة المعنى والمعنى في بيان بعيم الحياة والآلام . فعمل عليها الطابع الزخرفي ، ووزنها الموحات "السمتية" الأوربية في "التصويع" وقدرة على التعبير عن الحمل الروحي في الحياة والضعف وعلى تصوير "التصحيحات البشرية في سبيل الدين والوطن والمثل العليا" (٣) . وهكذا أعدت هذه العناصر احتمالية التصوير الإسلامي عن أن يكون بحرية حرة . أو أن يستهدف غاية نفعية أخلاقية

Encyclopedia of Islam ; voll I, p. 363 (١)

(٢) ركن محمد حسن : فنون الإسلام ص ٦٧٢ .

(٣) مرجع : ص ٦٧٢ — ٦٧٣ .

بعد ذلك أن يكرر هذه الوحدة ما شاء من المرات وإلى ما لا نهاية . ومن ثم
 لم تكن الورقة في الزحرف تمثّل نهاية ولكنها تمتد إلى أصل آخر وهكذا
 تتكرر مرات لا حصر لها . وهذا يرتبط بحقيقة أن موضوع الزحرفة يقوم
 في العادة على أساس مبدأ الترابط اللانهائي ، (١) وقد أكتسبت هذه الطريقة
 المنتجات الفنية صفة طاهرة يسميها الدكتور زكي حسن كراهية الفراغ . . .
 وذلك أن الفنان المسلم يعمل على تعطيّة المساحات والسطوح ويفر من تركها
 بدون ربة أو زحرفة . . . وطبيعي أن كراهية الفراغ عند الفنانين المسلمين
 دعيتهم إلى الإقبال على تكرار وصفه بعض الغربيين بأنه تكرار (لانهائي) ،
 وأرادوا أن يفسروه بروح الدين الاسلامي وطبيعة الصحراء التي تنفس فيها
 العرب ، ولكن الحق أن مثل هذا التفسير لا محل له ، (٢) .

ونحن موافق هــ ، على أن تفسير التكرار الانهائي من روح الدين
 الاسلامي لا محل له . لأن الفن القولي — وقد طهر عند العربي ونضج فن
 ظهور الاسلام من جهة . كما كان الميل إلى إبعاده عن دائرة الدين قوياً من
 جهة أخرى — يشارك في هذه "صفة الخوهرية" . ولكننا أميل إلى القول
 بـ "طبيعة الصحراء" . . . وإن كنا نتمسك عن ذلك الآن إلى حينه . وقد رأينا
 الدكتور نشر فارس يقوم بمهمة تفسير خصائص الفن العربي التشكيلي من
 روح الدين وتعاليمه . ولكن كثيرين غيره يرفضون هذا التفسير ، وينظرون
 إلى سبب أبعد من الدين والفن على السواء ، ينظرون إلى "الروح" . إلى
 القوة العليا الخارجة . .

وقد أشار الدكتور زكي حسن إلى كراهية العربي للفراغ . ولا شك أن
 هذه الكراهية جاءت صدى للفضاء العربي الذي يمتد أمامه في الصحراء .
 فإذا كان من المعجز العربي ، يترك في النفس شعوراً بالفضاء الطليق ، ويوحى
 إليها بالانهائية ، (٣) ، فمن الممكن أن يكون ذلك صدى لذلك الفضاء الممتد

Encyc. of Islam ; vol I, p. 364 (١)

(٢) زكي محمد حسن : فنون الاسلام من ١٧٧ — ٦٧٨ .

(٣) هندية راوشر : الفن البدوي ، مجلة لكاتب المصري ، مجلد ٦ عدد ٢١ (بوية
 سنة ١٩٤٧) ، ص ١٠٨ .

في الصحراء ، الذي يشير نفس العرب إلى هذا الفضاء اللانهائي . ومن ثم كانت ، الرخفة الإسلامية بما فيها من تجريد كلي تشهد على قلق الإنسان وسط الكون . وليست الرخفة العربية الرشقة ، وأشكال الهندسية التي تستوحى قواعدها من قواعد الرياضة إلا تكراراً لموضوع الرئيسي ألا وهو الرغبة في حل معادلة اللانهاية ،^(١) .

هذا تفسير يبدو أرجح من غيره . ومع ذلك فهو غير ابع من الدين وإنما هو يصلح تفسيراً للظاهرة كما تسدو في فن والدين على السواء . وقد تمثل مفهوم اللانهاية ، في الدين في وصف الله بأنه ، الأول والآخر ، الذي وجد مد الأول ويبقى إلى الأبد ، الذي لا بداية له ولا نهاية .

على أن هناك تفسيراً آخر يحاول كذلك أن يرتد إلى السبب البعيد لهذه "ظاهرة سواء في الدين أو فن وهو لتفسير اندي يقول به اسحاق بن في بحثه عن طابع الفن الإسلامي فيقول : " يبدو أن إنكار العلاقات السببية بين الحوادث الطبيعية كان له أثره لا في المبادئ الإسلامية حسب بن في فن الإسلامي كذلك ؛ وبدلاً من قوانين "ضبيعة لا محد ، لا سلسلة عادية من الأشياء . تحدث نتيجة خلق مجموعة من الأحداث والأفعال يتمثل فيها نوع من الاطراد المنتظم من لحظة إلى لحظة ، ولكنها مازالت تسع سلسة من الأفعال الاعتبارية . ونحن نجد - دائماً في الغالب - أن الزحف على الأشياء ينقسم إلى وحدات منفردة كثيرة جداً ، قد وصفت بصورة اعتبارية بحيث يمكن التعديل فيها والتبديل . فليست هناك علاقة بين الوحدات . وحتى عندما تُظهر الموضوعات المقسمة منطراً . . . فإن كل قسم منفرد يستقل بنفسه . . . وهذا الاتجاه الواحد في atomistic يمكن أن توحد له صورته موازية في الأدب ؛ في مقامات الحريري مثلاً نجد نفس السلسلة من

(١) هيلد رنوشر : رمز ورخفة ، مجلة . كتاب مصري ، مجلد ٧ عدد ٢٥ (أكتوبر

سنة ١٩٤٧) ، ص ٩٠ .

المناظر غير المرتبطة التي تصل إلى الخمين في هذا الكتاب بالذات ، وإن كان من الممكن أن تصل إلى عدد غير هذا ، فيجد المقامة الواحدة ليس لها مكان محدد في الكتاب من حيث هو كل ، (١) .

وهكذا يقدم إلينا اتجاهان قضية جديدة هي قضية ، إنكار العلاقات السببية بين الأحداث ، ويفسر لنا على أساسها ظاهرة ، الوحدة ، والتكرار اللاهثي ، العنصرية على "الشككي" ، كما يمكن أن تكون كذلك في الفن التعبيري ، وهي بجانب هذا وذاك تنص في الدين ذاته . وهكذا يربط اتجاهان بين الظاهرة كما تبدو في ثلاثة من ألوان "الشخص" الروحي عند العربي : الدين ، الفن الشككي ، الفن التعبيري .

ومع ما يمكن أن نشير له قضية ذاتها ، قضية ، إنكار العلاقات السببية بين الأحداث "طبيعة" ، عند العربي من خلاف فإن أسمى بعيناها هو تلك المحاولة المتكررة لكشف طابع عام تشترك فيه ألوان "نشاط المحلقة في حياة العربي" ، وتفسير كل لون من هذه الألوان على أساس من هذا الصانع العام أو الروح العام .

وقد رأينا إلى أي حد تشترك تلك خصائص أخوهرية بين الفن التعبيري والفن "الشككي" عند العرب . وإذا كان الاتجاه الختالي الصرف الذي لمسناه في الفن التعبيري يعطى "شكك" دون المحتوى كل الأهمية ، ويعتمد الحكم عليه على حاسة السمع (للحكم على "العنصر الرمزي من "صورة الأولى) فكذلك الأمر بالنسبة للفن الشككي ؛ فإن ، المعيار الاسامي في الحكم على معظم الآثار الفنية الإسلامية هو "نظر دون المنكر" (٢) .

التجريد ، السيمتية ، الوحدة ، التكرار ، التلقى الخميني — بعبارة

Richard Ettinghausen The Character of Islamic Art: (١)
edited in "The Heritage of the Arab," pp. 262-3.

(٢) ر. ك. محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٦٧٨ ، وكذلك لمؤلف عنه : فنون الإيرانية ، ط دار الكتب سنة ١٩٤٠ ، ص ٣٠٨ .

واحدة - هي لقضايا المشتركة بين الفن التعبيري عند العرب والفنون
التشكيلية . وقد حاول علماء تلك الفنون أن يقدموا التفسير ولكنهم لم يتفقوا
على تفسير واحد ، وإن كان أغلبهم أميل إلى البحث في انحصار عن العلة
الأولى ، والباعث العام المشترك . والعصير يرد هذا الباعث العام إلى طبيعة
العربي التي تنسك العلاقات السببية بين الحوادث عبارة أخرى فإن التفسير
هنا يستمد من البيئة الطبيعية حياً ومن الخدس حياً آخر . ونحن الآن -
بعد أن رأينا جوانب الاشتراك بين "فنن" تعبيرى و"تشكيلى" عند العرب
يمكننا أن نزداد اطمئناناً إلى "مانع" ما تمسك به في كتابنا . ويبقى
أمامنا مهمة التفسير . ومعنى ما تفسير البحث عن المؤثرات التي هي مصدر
تلك الفواهر الفنية المشتركة . وسنقسم هذه المؤثرات إلى قسمين : بحث
في القسم الأول ما نسميه المؤثرات العامة ، وفي القسم الثاني بحث المؤثرات
الخاصة ، وقبل أن نمضى إلى هذا البحث نشير إلى أن تفسير عملية إبداعية
أكثر منها عليية .

الفصل الأول

المؤثرات العامة

١ - المؤثرات الطبيعية

(١) البيئة الصعبة :

في البحث عن المؤثرات الأولى والمصادر التي نبتت منها الحياة في شتى مظاهرها يكون الحديث عن البيئة الطبيعية مقدما في أغلب الأحوال ، إيمانا بأن الإنسان نتاج بيئته . وهذه القصيدة تقوم على مفهومين هما الإنسان والبيئة . عندئذ تتشعب الدراسات شعبتين ، إحداهما تدور حول الإنسان من حيث جسمه ودمه ووراثاته ، والأخرى تدور حول البيئة من حيث مكوناتها الطبيعية والمناخية . وتبقى المشكلة معلقة بين الطرفين ، فكاد لا تقطع بأن الإنسان نتاج وراثاته الجسدية أو نتاج بيئته الصعبة ، بل لعل المهتمين بكل من الشعبتين يتحيزون لجانب يعينه ويكشفون عن العيوب في الجانب الآخر . وقد أشار أنوكليبس إلى أن دراسة الأحاس كانت تنفع منهجاً ذاتياً حينما وحد من يحكم لشعوب شمال أوروبا بالامتيار ، أو من يفصل شعوب البحر المتوسط ويعزو إليها كل تقدم وحضارة ، ومن ثم لم تكن لهذه الدراسات قيمة علمية . ويتجه البحث الآن إلى منهج موضوعي لدراسة مشكلات الأجناس . وقد اتبع هذا المنهج طريقة الاختبارات النفسية التي يمكن الحكم على ذكاء الشعوب مثلاً بحسب نتائجها . ولكن هناك صعوبات كثيرة تحول دون الاعتماد

S. F. Markham : Climate and the Energy of Nations, (١)
Oxford Univ, Press, 1947, p. 217.

على هذه الطريقة ، منها الاعتبارات الخاصة بالتربية والتجارب الخاصة بالشعوب والعادات . . الخ ، أى الاعتبارات الخاصة بالوراثة والبيئة والتفاعل بينهما . وقد تبين من التجارب أن الوراثة ليست ذات خطر ، لأنه عندما تشابهت البيئات اختفت الفروق التى ظهرت من قبل بين الأجناس ، واحتفت نهائيا عندما اتحدت البيئة ^(١) . فكان اتحاد البيئة بنى تلك الفروق المزعومة بين الأجناس ، وكان البيئة هى التى تشكل وتعطى . وهذه الحقيقة تنهض دليلا قويا ضد النظرية القائلة أن الجنس عامل يحدد مستوى الذكاء . . ^(٢)

ويتبع ذلك أن الأحاسيس المختلفة عندما توجد فى بيئة واحدة فإنها تنسب أحاسيسها المزعومة ، لقدمية ، وتشكل بحسب هذه البيئة . ويأخذ أسوأها طابعا مميزا لهم وكأنهم لسوا من أصول حمية مختلفة . ونظرة إلى أمريكا قد توضح لنا هذه الظاهرة ، ولدين نزحوا اليه ينتمون إلى أحاسيس مختلفة . ولكنهم الآن جميعا أمريكيون ، فى ضائعهم ، فى أخلاقهم ، فى عاداتهم . فى تفكيرهم وكل نزعاتهم . أو هكذا يبدو .

ويمكن إثبات ذلك بطريقة أخرى ، من الأحيويين من حدس واحد إذا نشأ فى بيئتين مختلفتين ظهرت بينهما فروق جوهرية مرجعها إلى عمل البيئة . وقد عرفت هذه الطريقة ودخلت ميدان الدراسات الأدبية لأول مرة فى القرن الثامن عشر على يد دى بس Diderot فى مؤلفه ، أوكلار نقدية فى الشعر والتصوير *Reflexions Critiques sur la Poésie et la Peinture* . . فهو أول من قال بنظرية الجنس والبيئة . وقد أشدده شتته أن رأى الشجرتين من أرومة واحدة إذا غرسنا فى أرضين مختلفتين أنتجتا كذلك ثمرا غير متشابه فى صفاته ^(٣) .

Otto Klineberg : Race and Psychology, Unesco, Paris, 2^e (١)

impr. 1951, pp. 5 — 24.

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٤ .

Charles Bernard : Esthétique et Critique, p. 189. (٣)

ولكن ما العامل الأول في البيئة الطبيعية الذي يفرض نفسه حتى على
الخصائص الجنسية ؟

يقول لنا روجير ميرسييه عن ذي نيس في كتابه السابق الجواب على هذا
اسؤال بأن المناخ هو ذلك "العدم" : فقد لاحظ ذي نيس : "أن المناخ كان
أقوى من الدم والأص" . (١) ويشير ذي نيس إلى : "أن الأسباب الطبيعية
physiques كذلك لها نصيب في "هضات المدهشة للأدب والفنون" . ويدرك
كل العدم أن طبيعة المناخ تؤثر في منتجات البلدان . . . فلا بد أن يكون للمناخ
تأثير قوى بصفة خاصة على : أعضاء الدماغ أو أجزاء الجسم المشرى التي
تحدد في أثناء الحديث عن الروح والميول المشرية من : "أحية طبيعية" ، لأن
هذه الأجزاء : "بلا مقترنة أكثر تركيباً وأكثر حساسية" ، من غيرها . وكذلك
مصدر "شجنا" ، ليس هو : وبصفة خاصة — في عدم اعتدال أمزجتنا
أو في طبيعة المناخ التي مكر كيار . . . (٢)

وإذا كنا نسئل اختلاف الأذواق بين الشعوب فهست هذه النظرية
تفسر لنا هذا الاختلاف على ضوء "عوامل طبيعية البنية" في يذات هذه
الشعوب : فكم أن هذه العوامل تحدد لنا خصائص "النس الطبيعية" في كل من
هذه اليناث فإنها كذلك تستطيع أن تمتد فتفسر لنا اتجاههم الدوق .

ويسير لنا روجير ميرسييه كذلك إلى نص ورد في كتاب فلتير . . . دراسة
في الشعر الملحمي *essai sur la Poésie Epique* ، بين فيه اختلاف الأدواص
بين الشعوب الأوروبية . وهو في سبيل ذلك قد نقل قطعاً من تاس *Tasse*
وملتي وأنتويودي سولي *Antonio de Solis* وبوردالو *Bourdaloque* ،
وأتابع بقوله شرح تامل لصور فيه على أثر "عوامل طبيعية" . ويقول
فلتير : "إنك تحس عند أعظم الكتاب المحدثين طابع وضمهم من محاسنهم لتقديم

Roger Mercier : La Theorie des Climats des "Reflexions (١)
Critiques" a "L'Esprit des Lois," Revue d'Histoire Litt. de la
France, 53e année. No. 1, 1953, p. 22.

Ibid : pp. 22 — 23. (٢)

فقد استوت أزهارهم وفاكهتهم ونضجت تحت شمس واحدة ولكنهم يستمدون من الأرض التي غدتهم ، لأذواق والألوان والصور المختلفة . إنك لتعرف الإيضالي والفرنسي والانجليزي والأسباني من أسلوبه ، كما تعرفه بملامح وجهه ونطقه وصفاته^(١) .

فليئة الواحدة تكيف أسلوب الإنسان كما تكيف بيئته العضوية . والمناخ عام قوي التأثير في هذه البنية ومن بينها الدماغ . ومن ثم فهو عامل قوي التأثير أيضاً في الساحة الروحية لهذا الإنسان . واختلاف البيئات والمناخ يبعثه اختلاف البنية الحسية والروحية على السواء . ومن هذا اختلفت أذواق الناس في بيئة عنها في أخرى .

والحق أن هذه النظرية معربة إلى حد بعيد . وهي تصدق حينما يكون المراد تفسير طواهر عامة لا مظاهر فردية . ذلك أن أول نقد يوجه إليها هو أن الفردين اللذين ولدا وشأ في بيئة واحدة لا يكونان بالضرورة متشابهين في الصفات ، بل كثيراً ما يختلفان (وإن كانت الجوارب قد شئت - كما رأيت - أنهم متساويان) . ولكن هذه في الواقع حالات فردية تظهر في كل جماعة تقطع شئة بعضها . فتكون هناك اختلافات بين أفرادها . والنظرية هنا لا تفسر هذه الاختلافات الحزنية ، بل هي تفتقر إلى اشتراك الأفراد في خصائص عامة نتيجة تعرضهم لمؤثر واحد وهو المؤثر لصيبي فالجميع يعانون مثلاً من حرارة الجو . ولكن كل فرد يتأثر بهذه الحرارة إلى حد معين . فيجهدون في مدى تأثرهم بها ولكنهم يتفقون آخر الأمر في أنهم جميعاً تعرضوا لحرارة الجو وتأثروا بها .

ومع ما في هذه النظرية من إعراء فإن القول بها يعد معطلاً من معطلات الأدب والفن ، فقد ساعدت هذه النظرية عدد من على تقديم نقد حديد ، وهو نقد تأثري وعلمي في وقت معاً ، ولكنه رغم جدته يتصل بالمأثور

Op. cit.; p. 19. (١)

الكلاسيكي في إنكاره وجود تقدم مستمر ولازم في الفنون^(١). ذلك أن البيئة الطبيعية لا تختلف يوماً عن يوم، ولكنها قد تختلف ألف سنة عن ألف سنة، ومع ذلك فإننا نلاحظ أن ألف سنة مدة كافية جداً لقيام حضارة وانهارها، أي أن هناك تطوراً مستمراً داخل البيئة الواحدة. ولو سلمنا بأن الأثر الأول والآخر للبيئة الطبيعية لكان لرمي لهذا النسليم أن نحدد الحصارات تتمتع بثبات، أو أنها لا تتغير إلا بمقدار ما يعترض البيئة الطبيعية ذاتها من تغير، وهو — كما رأينا — جد طفيف.

ورغم ما يمكن أن يوجه إلى هذه النظرية من نقد فيها ما تزال معربة، أم هي على الأقل أداة من أدوات التفسير. والتفسير على أساسها يتعرض لكثير من الخطورة، ولكنه على كل حال يمد السبيل.

إذا رجعنا إلى البيئة العربية وحدنا أوضح ما فيها هاتين الظاهرتين: الحرارة؛ فمناخ جزيرة العرب — على العموم — حار شديد الحرارة^(٢). و"صحراء". وهي تفرش أكبر جزء من جزيرة العرب.

ونرى هنا، يمكن أن تفسره لنا هاتان الظاهرتان؟ يمكن أن نجيب هاتين الظاهرتين: إلهما تفسران لنا في الحياة الروحية طاهرتين اثبات (على التقاليد) والتمكرار. وقد سبق أن رأينا أن الثبات كان طاهرة عامة تمثلت لنا في حب العربي للتقاليد سواء أكانت التقاليد دينية أم فيه، أما الآن فنستطيع أن نرد هذا الثبات من حيث هو طابع عام في العرب إلى حرارة الجو. وقد نقلت إلينا سميت، وهي من ثقات علماء الجغرافيا، رأياً لمنسكيو يقرر فيه هذه الحقيقة بالنسبة للشرف بصفة عامة، وتقول: "يعزو منسكيو ثبات الدين والأخلاق وعادات والقوانين في الهند وغيرها من أمم الشرق إلى حرارة الجو"^(٣).

(١) Roger Mercier : La Théorie des Climats... p. 17.

(٢) أحمد أمين : دهر الإسلام ، ط ٥ . لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٥ ، ص ٤٠ .

(٣) Ellen Churchill Semple : Influences of Geographic Environment ; London ; Constable & Company, 1937, p. 18.

وقد نسأل : كيف تؤدي الحرارة إلى حب الثبات ؟ والجواب في هذه الحالة يحتاج إلى دراسة تحليلية عملية هي عرضة للخطر الذي أشرنا إليه في التهيد وهو خطر القول بأعلية (الحرارة — بنية الجسم — تكوين العقل — نوع التفكير — نوع الإبداع — الانتاج الروحي — طاهرة الثبات) .

أما الصحراء فتفسر لنا ظاهرة التكرار ، إذ أن منصحراء موسيقى ذات نغمة واحدة متكررة ، موسيقى عادية قاسية ، رهبة عظيمة ، فلا عجب أن ترى أهلها قد استولى عليهم نوع من انقراض النفس أو السكينة أو الوحدة . ولا عجب أيضاً أن يتغنى شعراؤها بنوع واحد من القول ونغمة واحدة ، لأن الصحراء توقع على نفوسهم صوتاً واحداً ، فيشعرون — كما تنفوا — شعراً واحداً^(١) .

وقبل أن نمضي في هذا التفسير محضين أو مدعين شير إلى أن شعراء والمقاد قد أدركوا شيئاً من هذه الظاهرة الصعبة ، فعرفوا ما لمكان من هواء خاص ، وما لهذا الهواء من أثر في تلوين فسيحة الأشخاص بونه ، وتلوين إنتاجهم الأدبي بهذا اللون ، يروى لنا المرزبان هذا المعنى عن محمد ابن أبي العتاهية إذ يقول : « أشدت أبي أبا العتاهية شعراً من شعري فقال : اخرج إلى الشام قلت لم ؟ قال : لأبئك است من شعراء العراق ، أنت نفس الطل ، مطر الهواء ، جامد السيم^(٢) ، « فوالعتاهية هما يفرق بين بيئة العراق والبيئة الشامية ، وقد أذكر على أنه أن يكون من أبناء العراق وأنه أولى أن يكون من أبناء البيئة الشامية وساجا له ، فضله كضئها ، وهو أوه كهوائها . فلبينة الشام إذن هو خاص يؤثر في الجو النفسي لأبنائها ، وهذا بدوره يتضح أثره فيما ينتجون من أعمال أدبية . (ونعوض النظر هنا عما يمكن أن يفسر به النص من عصبية بين شعراء الشام وشعراء العراق) .

(١) أحمد أمين : دهر الاسلام ، ط ٥ ، ص ٤٥ وما بعدها .

(٢) المرزبان : ماوشع ، ص ٢٧٥ .

وكذلك يصور لنا لقاضي آخر حاشي هذا الفهم حين يقول : « وقد كان
 العوم يختلفون . . . فيرق شعر أحدهم ويصل شعر الآخر . ويسهل لفظ
 أحدهم ويتوعر منطق غيره ، وإنما ذلك بحسب اختلاف الضائع وتركيب
 الحق . فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودعائه الكلام بقدر دعائه
 الخلقية ، » (١) فأخرجني هذا يرد نوع الإتيان إلى البنية والتركيب : فهو
 دمث بمقدار ما في الحقيقة من دعائه . فإذا أضفنا كلامه إلى كلام أي لغائية
 نتج لنا أن لغة طبيعة مما فيها من مباح تؤثر في بنية الإنسان ، في خلقه
 ومراحه ، وتؤثر بذلك في أدبه .

والآن ماذا تفسر لنا صحراء وحراره الخوف فيها من الطواغر الأدبية ؟
 أما « صحراء » فقد رأينا من قبل (في التمهيد) أنها تفسر الشعور باللامحدود ،
 اللانهائي وهو خاصة جوهرية في « الفن الإسلامي » . ورأينا هنا عند قلنس
 أنها تفسر لنا التكرار . وهو خاصة جوهرية أيضاً في « الفن الإسلامي »
 وفي الشعر . ونضيف هنا أننا نستطيع أن نفسر على صحتها كذلك نشأة
 الوحدة في العمل الفني . الوحدة « السليمة » أو المعقدة المشابهة للعناصر .
 المستقاة عن غيرها من الوحدات ، التي لا يربطها بها سوى الامتداد الزماني أو
 المكاني ولا شك أن الوحدة ، خاصة جوهرية في العمل الأدبي ، واهتم بها
 الشعراء منذ النحلة الأولى . وقد قلنا إن هذه الوحدة تمثل دائرة متصلة
 الطرفين كالحلقة المفرغة فلا يعرف لها بداية ولا نهاية . أو أولاً من آخر .
 وقد استخدمت كثير من العناصر الفنية - كما رأينا - في سبيل إنجاز الوحدات
 في « العمل الأدبي » فهذه العناصر جاءت لإنجاز الوحدة ، ففكرة الوحدة إذن
 سابقة على هذه العناصر ومسيبة لها . ولا شك أن السائر في الصحراء يرى
 الأفق على مرمى النظر محيطاً به من كل جانب . دائراً حوله كما تدور الدوامة
 الهائلة . وهو يحس بهذه الدائرة العظيمة المعلقة حوله ، ولكنه لا يستطيع

(١) الخرجان : لؤي ص ١٣ ط ص ٥ .

أن يبلغ مداها أو يصل إلى طرف منها . إنه يسير ولكن الدائرة ماتقنا
تدور . وينظر في كل لحظة حوله . بنظر ثابته ووراءه ، وعن يمين وعن
شمال فيجد الدائرة مطبقة حوله . تعير الماطر ، وتذهب المعالم والدائرة
هي الدائرة . وهو على أبعاد متساوية من محيطها . وهذا واحد من أساء
الصحراء ، الحارث بن حمره "الشكري" . من شعراء المعلقات ، يحدثنا كيف
تغيب الماطر في صح الصحراء ومع ذلك تبقى "الصحراء" هي الصحراء . ها هو
ذا يعدو بناقته فتترك طرقات أحقادهم تترأ في الرمال . وهو ينظر خلفه
فيجد هذه الطرقات تنوب من بعيد في صح "الصحراء" . وعن هو دائماً في
عدوه والصحراء . لا تكف عن عملها ، ومحيط الدائرة (الافق) يحرك دائماً
ليكون منه على أبعاد متساوية . يقول الحارث في تصوير هذه الحركة :
وطرافاً من خلفي طراف سافقات ألوت بها "الصحراء"

فمكنا تتجدد المناظر والسكنى دائماً بخوطة دائره . في يكن العربي إذن
يحس بالامتداد لأن الامتداد يفترض طرفين كحيط المستقيم تماماً . ولم يكن
في الصحراء ذلك احط المستقيم الممتد ولكن كان هناك الأفق الدائري
دائماً ، وكان الأسس مركز هذه الدائرة دائماً ولم يكن اعتباراً أن يقول
الناطقة للبندر :

فإنك كالليل الذي هو مدركي . وبسحلت أن المتي عليك واسع
والناطقة يحس سعة الفضاء من حوله . والسكنى لا يجد مهرباً منه لأن
الدائرة من بعيد مغلقة ، والحدود أبداً قائمة . حتى إذا كان الأفق من حوله
ومهما أطل أسير فليس مدركه على نحو ما هو عليه .

☆ هذا الاحساس بالدائرة الخالده هو الذي انطبع في نفس العربي . فكانت
كل وقفة تحوطها دائرة . ويتحرك فتجدد وقفته وتجدد معها الدائرة .
فيذا بكل موقف له دائرته الخاصة . وعلى هذا النحو كانت القصيدة رحله
تتعدد فيها (المواقف) . ولكل موقف إطار خاص يدور حوله ، أولقن كانت

بمجموعة من الآيات ، وكان كل بيت دائرة مستقلة (وحدة) تتضمن موقفاً
بعينه (معنى أو شعوراً أو صورة) . ووقفه عند معلقة امرى . القيس أو
الحارث بن حلزة تؤكد لنا ما يذهب إليه من طبيعة نية القصيد العربية .

وحدة البيت إذن مرجعها إلى ذلك الأفق الصحراوي الدائري ، ذلك
الأفق الذي يستقل فيه كل موقف بدائرة خاصة يلتقي طرفاها حوله . أحس
ذلك شاعر القديم وتمثل لنا في شعره ، وعرفه فيما بعد العلماء والقياد
وحددوه وحددوا العناصر الفنية التي تضمن توافره في العمل الشعري .
حدد الخليل بن أحمد الدوائر العروضية ، وحدد القياد والباغيون - كما رأينا
- كل العناصر الإيقاعية والشكلية لعمل وحدة مستقلة جميلة .

وسجد فيما بعد من يتطوع لتفسير الإيجاز مثلاً على أساس جنسي أو
احتمائي . أو التركيز في المعنى وعدم الميل إلى تحليله والامتداد به إلى طبيعة
الجنس السامي عامة مثلاً ، ولكنهما يستطيع أن يفسر ذلك من الواقع
المادي على صو . فكرة الدائرة . فكما قلنا الآن ، لم يكن العربي يشعر بالامتداد
لأنه لم يكن عنده الطريق الممتد المحدد اتجاهين ، المحدد البداية والنهاية ، ولكن
كان عنده دائماً دائرة ، وإذا هو تحرك لا يلبث أن يجد نفسه في دائرة أخرى
وهكذا . ومن ثم لم يكن يمتد بالمعنى الواحد لأن الدائرة المغلقة بطبيعتها غير
ممتدة ، فهي ليست كالحلقة نقطة ممتدة في اتجاه ، ولكنها وحدة مستقلة .

ونعود الآن لنفسر ظاهرة التكرار على هذا الأساس .

أما أن ، للصحراء موسيقى ذات نغمة واحدة متكررة ، فكلام لا يمكن
فهمه لعدم تحده . ولا شك أن فكرة الدائرة يمكن أن توضح لنا ظاهرة التكرار
هذه . فقد قلنا إن الحركة في الصحراء معناها الانتقال من دائرة إلى دائرة ؛
فالدائرة ظاهرة دائمة ، ولا يمكن التمييز في لحظة من اللحظات بين دائرة
وأخرى ، فكان الوجود يتكرر في دوائر متشابهة تمام التشابه مهما استقلت
هذه الدوائر بمحتوى خاص . وليس التكرار إلا تكراراً للوحدة المستقلة ،

تكرار

للدائرة المغلقة . وهكذا هو في القصيدة . أبياتها دوائر متشابهة بل متطابقة في موسيقاها وديسقيا ولكل منها دلالاته المستقلة ، وإن اختلفت الدلالات .
 وحين يتحدث إليسا علماء النحويون للشككية عند العرب عن الشعور بالامتداد أو اللانهاية الذي تبعثه أعمال العربي الفنية بما فيها من تكرار مكرر يمكن أن يمتد إلى ما لا نهاية فإن هذا ليس مصدره أي شعور عند العربي بالامتداد ، فليس في بيئته كما قلنا امتداد . وإنما مصدره تلك الدوائر المتكررة باستمرار .
 ولذلك كان التكرار عنده تكراراً لوجاهات متشابهة ، ولم يكن خطاً مستقيماً أو خطوطاً ممتدة .

هذا فسر اوحدة والتكرار اللامتناهي من حيث هما طاهرتان أساسيتان في لفن العربي بعمامة . ومبدأ اوحدة هذا هو الأساس الكثير من الواضعات الفنية التي كان الشاعر يحكمها أو عليه بحسبها — كما رأينا في الباب السابق هذا عن أثر الصجرات . ويمكن أن يعتمد عليها كذلك في تفسير ظاهرة التجريد . والتجريد بما هو تحليل للحضوض الدالة على بعض النظم عن التفاصيل (الاختبار كما يسميه الرسامون) ومراعاة للعلاقة بين هذه الحضوض . يمكن أن يبحث عن أصله في الخط الآسامي الذي يحدد المسطرة ، وفي علاقة كل ما بداخل هذه الدائرة بالدائرة ذاتها :



ففي هذه الدوائر الثلاث نلاحظ أن علاقة كل من المثلثين بالآخر تختلف في كل دائرة عنها في الأخرى ، وتعير العلاقة هذا وحده يشعر بتغير المعنى . ولكن يبقى فهم هذه العلاقة مرتبطاً بالدائرة ، ففي حدود الدائرة وحدها يمكن أن نفهم هذه العلاقة . ومن ثم كان لابد للشاعر من أن يكيف عناصره

في حدود الدائرة أو الوحدة (لبيت) بحث بعض أنها - في هذه الحدود -
ستؤدي المعاني التي يريدونها . لا بد أن تنظم الألفاظ بطريقة خاصة . وأن
يكون موقع بعضها من بعض موقعا معينا ، وأن يكتفى منها بالألفاظ الدالة
دون تفصيلات حتى تتوافر للدائرة بديتها الحقة .

سأزعم ^{الإدراك} وقد رأينا أن التوازن أو التعادل عنصر إيصالي لازم في بنية الوحدة
("بيت" أو "عبارة") . ويمكن أن يكون ذلك بطبيعة الحال صدى لطبيعة
الصحراء التي وصفناها . ولما أثر في هذه الصحراء يرى الدائرة تتجهت دائما
حواله . وهو في كل خصه خطر من يمتد وشملا فيجد الأفق يقع معه على مسافة
متعادلة وهذا التعادل لا يعبره أي تعبر لأن الدوائر لا تنهي . ومن ذلك
نفهم أن حساس التوازن والتعادل هذا تابع من طبيعة الدائرة نفسه وموقف
الساكن فيها حيث أنه يحس دائما أن أعادها ، نسبة له متساوية .

وهكذا يستطيع "صحراء" تقدم إليها تفسيراً لكثير من تطاير
"نسبة عدد العرب" . ومع كل ذلك يظل هذا التفسير الذي اقترحه يحس
صاحح لاحتجاده أكثر مما يحس من صانع السم : لأن هناك على الأقل حلقات
مفقودة بين المؤثر والأثر . بين الأفق الدائري في الصحراء وبين الوحدة في
الأعمال "نفسية" . وكشف هذه الحقائق يورط كما قلنا في القول بالعلية ، ومع
ذلك يبقى تفسير فرصاً لاحقيقة علمية .

أما فيما يختص بحراثة الحو من حيث هي تفسر لنا ثبات التقاليد سواء
منها الفنية أو الدينية ففرص عام يعبره الدليل "العلمي" ، ولا يمكن أن يربط فيه
بين السبب والمسبب إلا بعد سلسلة طويلة من لعل التي لم تحقق علمياً كذلك .
وقد عرصنا هذه السلسلة من قبل . على أن الحجاج التي سبقت في بيان أثر
المناخ على الجسم والمزاج حجاج في الواقع مقنعة . وكما نود أن يصح تفسير
الميل إلى الثبات على "ثبات" "نفسية" عند العرب بإرجاعه إلى حرارة الجو ،
والكن يقول دون ذلك أن اختلاف درجة الحرارة بين الشام وشبه الجزيرة
أمر مقرر . وكذلك هو مختلف بين بلدان الأمم الإسلامية ، ومع ذلك

بقيت تقايد القصيدة الأولى تتمتع بكثير من الثبات . ومن هنا ميل إلى
الظن بأن هذا الثبات تفسره طسعة اللغة العربية ذاتها ودورها الذي قامت
به في هذه البلدان على اختلاف مآخذها . وموضع هذا التفسير في "فصل الثاني"
وهكذا نستطيع على سوء نظرية "صعبة" أن تفسر بعض الخواهر
دون البعض . فلهذا إلى أثر نيتة "الطبيعية" وهذا هو الاتجاه المبادئ في
تفسير مدى علاقته نفس بيئته . وحين أخذ (نيس) في هذا الاتجاه فإنه لا يرى
في البيئة إلا أموراً ثانوية . في حين نجد أشتيجر يرى فيها أموراً أولية ،
ويرى في مصدر التقدم البشري .

هذا الاتجاه المبادئ بقوله اتحاد آخر عموماً يسكن إنكاراً أنه أن يكون
لنيتة أثر ما أولى وثانوي . ويتشكك لها هذا الاتحاد عند ما يبرأ إلى
يعزل الفن فصلاً تاماً عن أي أثر من آثار لنيتة ويقول : وهذا حال الفن
هو كما نرى كشفاً للأفروض الكونية في لحظة فائقة
فإنه يصبح مستقلاً عن كل الظروف المكانية والزمانية . فاعبثية قائمه في كل
مكان وعلى الدوام .^(١) . فالعبقريّة إذن مفهوم غير متأثر ببيئة زمانية
أو مكانية . وحيث وجدت ، يكن لنيتة أثر في إيجادها . ومن ثم يبرر
العبقري من بين غير العفورة الذين يعيش معهم وتحت سمائمهم . ويضل عمل
العبقري بقاءً يحتفظ سميته في كل سنة وكل زمان . وقد ملح هذا المعنى ، صدى
الجرجى وإن كان قد استبدل لمعطة العبقرية ألفاظاً أخرى تدل في وقته
دلائلها وبقول : . وأنت تعلم أن العرب مشتركة في اللغة والمساكن . ومنها
سواء في المطلق والعبارة ، وبما تفص القسبة أختها بشيء من الخصاصة . ثم
قد تجد الرحمن منها شاعراً مبدعاً وابن عمه وجاه حباه ونصيق طبعه بك
مضجها . وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر ، والخطيب أبلغ من الخطيب .
وهو ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة التريجة و"القضنة" .^(٢)

(١) Charles Bernard . Esthétique et Critique, p. 254

(٢) القاضي الجرجاني : وسامه ص ١٢ .

والواقع أن ذلك الاتجاه المادي يرجع الفضل في نشأته إلى أنصار
 القديم الذين حاولوا أن يدافعوا في أواخر القرن السابع عشر أوائل القرن
 الثامن عشر عن لشاعر القديم هوميروس : « فقد عادوا في نهاية دفعهم إلى
 إنكار العقيدة "كلاسيكية في وحدة الطبيعة البشرية في المكان والزمان ،
 وذهبوا إلى أنه لا يمكن الحكم على هوميروس بحسب أفكار لقرن الثامن عشر .
 وأنه ينبغي — على العكس — وضعه في عصره وموطنه لفهمه بوضوح .
 وقد كانت هذه أول محاولة في سبيل نقد على ساد بعد ذلك بمائة وخمسين
 عاما على يد تين ورييل ،^(١) ومن ثم تكون تلك النزعة الصوفية التي ظهرت
 أحيراً اسكساً وعودة إلى تلك النظرية القديمة : وحدة الطبيعة البشرية في كل
 مكان وكل زمان .

ولا شك أن فكرة العقيدة المستفيدة عن كل زمان ومكان لو صحت
 لهدمت الاتجاه الطبيعي من أساسه . ولكن لا بد أن العقيدة حالة فردية
 وليست ظاهرة عامة ، والمباورة في لامة يعدون دائماً على الأصابع ، والنظرية
 الطبيعية لا تعرض بالتفسير لهذه الحالات الفردية ولكنها تهتم بالطواهر
 العامة . وحين يكون المراد كشف « طابع ، عام أو « روح ، عام ، أو خصائص
 مشتركة بين أمة من الأمم فإن هذا الاتجاه الصوفي لا يحدى كثيراً ،
 ويبقى الميدان فسيحاً أمام التفسير المادي . وما دام بحثنا لا يهتم بالبحث عن
 العباقرة عند العرب وتفسير طهورهم ، وإنما يعنى بالطواهر الفنية والاتجاهات
 الخيالية العامة ويحاول تفسيرها كان طبعياً أن نقف تلك اوقفه عند التفسير
 المادي لهسر به — كما رأينا — ما نستطيع من تلك لطراهر .

على أن نظرية البيئة والمناخ أو النظرية الطبيعية بعامة ليست وحدها التي
 تقدم إليها المؤثرات العامة . فإننا نجد بجانبها كذلك نظرية الأجناس ، فلمنض
 الآن إليها .

Roger Mercier : La Théorie des Climats., p. 18 (١)

ونظرية الأجناس لا تغفل في إغرائها عن ذلك الاتجاه الطبيعي الذي رأيناه في الفقرة الماضية ، لأنها تستطيع كذلك أن تفسر لنا الظواهر العامة التي تسود في أمة من الأمم أو شعب من الشعوب ، ولكنها تتعرض لقد لا يقبل في قسوته عن القصد الموجه إلى النظرية الطبيعية ، لأنه يستند في هذه المرة على تجارب عميقة أكثر احتراماً ، وكل ما ينصل منها الدراسات الأدبية هو أنها تتطوع بتفسير نوع العقلية في جنس من الأجناس بناء على خصائص فيسيولوجية أو نفسية عامة في هذا الجنس . وتحديد نوع العقلية يفسر لنا إنتاجها ويفسر لنا كذلك ما تسود هذا الإنتاج من ظواهر . وقد سبقنا إلى اعتناق هذه النظرية وتبنيها في تفسير بعض الظواهر العقلية عند العرب الدكتور أحمد أمين في كتابه ، فجر الإسلام ، ، ويبدو أنه كان منساقاً وراء فكرة رقي بعض الأجناس على بعض لميراثها العقلية والنفسية . وهو يقول في عرض النظرية : « تختلف الشعوب عقلياً ونفسياً اختلافاً كبيراً ؛ فـعقلية الإنجليز غير عقلية الفرنسي ، وهم غير عقلية المصري ، وهكذا . وهذه العقليات والنفسيات تختلف تبعاً لاختلاف البيئة الطبيعية والاجتماعية التي تحيط بالأمم ؛ والشعوب تقف في العاء على درجات مناسبات الرقي ، وكل درجة لها مميزاتها العقلية والنفسية . وأفراد الأمة الواحدة وإن اختلفوا في المراكز والتربية والتعميم ونحو ذلك فإن بينهم جميعاً وحدة مشتركة . وهذه الوحدة تدركها في الملامح الحسية حتى نستطيع تحديد من المرات أن تحكم بأن هذا إنجليزي أو فرنسي أو مصري . وهناك وحدة عقلية بين أفراد الأمة الواحدة تشبه الوحدة الحسية تماماً (١) » .

ومن هذا نحدد النظرية في هذه النقاط :

١ - تختلف الشعوب عقلياً ونفسياً .

(١) أحمد أمين : فجر الإسلام - ص ٥٠ .

٢ - تتفاوت درجات الرقي بين الشعوب بحسب ميولاتها العقلية والنفسية.

٣ - أفراد الأمة يمثلون وحدة فسيولوجية ووحدة فكرية .

وقد كان حوينو G. Bineau أول من عرض نظرية الأجناس الراقية التي جعلت من الجنس الآري منشأ وراعيًا لكل ما هو عظيم في الحضارة . وقد تمثت هذه النظرية في خلال "قرن التاسع عشر قبل أن يعطيها حكام ألمانيا نارية أهمية جديدة . وقد أطلق على كل السلالات التي من أصل آري اسم "نورددين Nordu ، وهم الذين أقاموا في شمال أوروبا . ولا شك أن شعوب "شمال شعوب نشيطة . ولكن ألم يكونوا برابرة يوم كانت حصارا لبحر الأبيض في قمتها ، ويوم كانت مصر مزدهرة ؟ ورغم ذلك تظل أسطورة النورددين قائمة^(١) . وبين لنا ماركهام كيف أن العصر الحديث قد استغل هذه النظرية استغلالا سياسياً . على أن كثيراً من الثقافات يعلنون أنه ليس هناك في العالم ذلك الشيء المسمى بالجنس الصافي ؛ فكل الأجناس تستطيع أن تتوالد ، ولغات الجنس الواحد يمكن أن يستخدمها جنس آخر^(٢) . وهذا النقد يوجه إلى فكرة الجنس من أساسها ، لأنها لم تستند في نشأتها على أساس علمي بل سياسي شخصي . ولأن الجنس المستقل غير موجود بل أشبه أن يكون أسطورة أو خرافة كما يسميها جان كوماس Juan Comas في كتابه "Racial Myths" .

وهناك فكرة ذائعة تقول إن المظهر الفزيائي للفرد يعطينا قدراً كافياً من المعلومات عن خصائصه النفسية (وكرر هذا كلام القاضي الجرجاني : ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة) وهو أخيه تعالىة مثلاً بدل على الدكا . الراقى ... الخ . والأجناس في الحقيقة تختلف من حيث خصائصها الفزيائية الموروثة ، وبذا ارتبط ذلك بالعقلية أصبح أساساً لتصديق ما يدعى من فروق نفسية بين الشعوب . وقد مش هذه أوجهة فرانز بوس Franz Boas منذ سنة ١٩١١ في كتابه : عملي الإنسان "بأنه Mind of Primitive Man . ولكنه حين

(١) S. F. Markham: Climate and the Energy of Nations, p. 7.

(٢) المرجع السابق ص ٨ .

قال بهذه المفكرة لم يكن يهدف إلى القول بسمو حسن على آخر ، بل كان
يسجل أن هناك مجرد اختلافات . وقد اتخذت الظواهر التشرىحية أساساً
تصنيف الأحاس ، ولكن لا تعنى مصفاً أن لها أى صلة بعنصرية^(١) .

وهكذا تبارك فكرة رافى لأحاس من جهة ، ومفكرة دلالة البيئة
أو "صوره" تنشر علة على العقدة ، ومن هناك حسن حاضر ، ولا صلة بين
الظواهر التشرىحية و"عقلة" . وبدا أنها تهاون لعكرتان لم يكن هناك سبيل
إلى تفسير ظاهرة عامة فى شعب أو أمة . وكل الذى تستطيع أن تقدمه لنا
النظرية فى هذه الحال ، ويمتلى التواضع ، هو تفسير حالات جرتية فى
داحس الأمة ، معتمدة فى ذلك على نظرية الوراثة ، ومشاركة فى تفسير
مع البيئة

ومن نظرية مندل فى الوراثة ، وهى المسماة نظرية أحيات Genes ، فهم
أن هذه الجينات (وهى العناصر الأولية المنفصلة التى تنتقل من الآباء إلى
الأبناء) تنقسم فى الأطفال المشرىين ، ثم تعود فتقسم انقساماً ثانياً فى الأطفال
غير المشرىين (أطفال الأطفال) . وبذلك كان اختلاف الأحاس لا يجمع
تساها بل هراً ما يحدث فى الواقع ، فإن ذلك معناه أن جينات كل حسن
تنشر فى الأحاس الأخرى فلا بد مما يسمى "أحاس الصافية" . ومع
ذلك فإن كل إنسان فرد منيع يختلف فى أحيات "ثانوية" عن كل إنسان
آخر . ويرجع "السبب" فى ذلك إلى "سببات" مختلفة التى يعيش فيها الناس ،
ومعشاه فى اختلافات أحيات تسمى "نواها"^(٢) .

فنظرية مندل فى الوراثة تشترك فى هذه مفكرة الحس "الصافى" ومن ثم
الحس الراقى ، ولكن تقدم تفسيراً جزئياً لبعض الحالات الجرتية ، فهناك
أفراد وأسر — كما لاحظ علماء النفس — أرقى من غيرهم ما وراثت من قدرة

Otto Klineberg: Race and Psychology, pp 25-7, (١)

L.C. Dunn: Race and Biology, Unesco, Paris 1951, pp 6-8 (٢)

عقلية . ولا أحد يسكر ذلك . ولكن هذا القول غير القول باختلاف
الاجناس في وراثتها النفسية : إذ أن كل جماعة يتمش فيها الرأى والوسط
والمنحط ، وهى فى مجموع قدراتها الوراثية تكاد تتساوى مع جماعات الاجناس
الآخري (١) . فالنقاوت التى يكون بين عقليات الأفراد ليس قاصراً على
أمة دون أمة . ولما كانت فكرة الجنس غير قائمة فيه من الطبعى أن تتساوى
اجماعات فى قدراتها . وليس هناك جنس أو أمة تبدو على درجة من الخصوبة
الطبيعية أعلى منها فى أمة أخرى (٢) .

وهكذا تتصلال طرية الوراثة عسها فلا تجزو على أن تتحدث عن
خصائص جنس ذاته صفة عامة . وهى فى موقفها من الحالات الجينية
تستند على البيئة . . . الإنسان ككل كأنه حتى آخر هو دائماً نتيجة
لوراثته وبيئته على السواء (٣) . . . ولكن ليس معنى ذلك أن اوراثة والبيئة
يقسم به . بل إن قدرأ كبيراً من وراثته ظهوره رهس بالبيئة التى نسلرله
وتثيره . ومن هنا كانت دعوى البعض فى أن لبونان فى شبه جزيرة انعر
لم يكن يصح غير ما صعه العربى . وأن العربى فى بيئة اليونان كل حريأ أن
يأتى بما فى به "يونانى" (٤) ذلك أن الاستعدادات موحودة وكاملة . ولا يخرج
مها إلا ما تنطليه البيئة .

كل فرد يرث استعدادات كثيرة . بعضها — مثل أنواع الدم — يتحقق
فى كل البينات التى يصادفها الإنسان . وهذه تسمى وراثية . وبعضها الآخر
— كالقاومة الى غيرها لبعض الأمراض . والاستجابات العقلية والعاطمة
الخاصة — يتحقق فقط فى بيئت معينة . والاختلافات فى هذه تسمى بيئية .
ولكن الاختلاف فى كل هذه الأمور يعتمد على المبدأ البيولوجى نفسه .

Otto Klineberg : Race and Psychology, p. 39. (١)

S.F. Margham : Climate and the Energy of Nations, p. 9. (٢)

L. C. Dunn : Race and Biology, p. 6. (٣)

(٤) جورجى زيدان ؟ تاريخ تمدن الإسلامى ، ط اهلل سنة ١٩٠٤ ، ج ٣ ص ٩ .

وهو أن كنه الكائنات البشرية يتحدد بالطريقة التي تستجيب فيها الطبيعة الوراثية لبيئتها^(١) . وهذا بعينه هو ما يتمش في الميدان الفني : فقد اعتدنا أن نرتب القيمة الفنية للشعوب المختلفة . تماماً كما نفرق بين هذه الشعوب ذاتها في مجال العقل . ولكن الواقع أن الفن "الناضح لكل أمة يمكن أن يقال إنه ينبع من الداخل ، ويشتمل في ذاته على قانونه الذوقي الخاص . وبعبارة أخرى فإن قانون الذوق في كل أمة يتمش في تطور عبقريتها أو طابعها الخاص . متفقاً في ذلك مع إحساسها باحتمال الطبيعي^(٢) .

فإذا قلنا إن الإسلام نتيجة وراثته وبئس كان لزاماً أن ندرك أن البيئة هنا هي صمام الأمان الذي يظهر من هذه الوراثة بحكمة وقدر . ولعل في مثل هذا القول نوعاً من الاعتدال .

غير أن بعض المتطرفين كذلك يمتدون مع الحجاب الآخر من الخط فيكروا أن يكون للحضارة دور أو صفة بالعقل ، ويعطون البيئة وحدها كل الأهمية . يقول الدكتور أحمد ضيف : " إن مسألة الجنس من حيث أثرها في الأمم وعقود مسانة غير مسلم لها على إطلاقها ، ولا يمكن أن يسلم بها إنسان عاقل سلباً مستقلاً ، لأن مذهب فيلسوف تير في ذلك مذهب أصبح الآن مقبلاً للمباحة وعدم التحقيق ، ولأن الحوادث أثبتت له أن بعض "شعوب لصغيرة في انحدها أصحاب هذا المذهب برهناً ودليلاً على طريقتهم ظهرت فيها مودة مكاد نصفها هي الجنس الآخر . والحوادث والأدب تدرك على تأكيد مذهب هؤلاء . والحقيقة أن "نسب في هذا الاختلاف الذي رآه في الأمم وتاريخها راجع إلى النسبة والحوادث . ونصرت ذلك مثلاً بحال "عرب قبل الإسلام وعده : فقد كانوا في جاهليتهم لا يعرفون غير عيشتهم السادة . وحياتهم تقضيه . ولا يدركون من أحوال

L.C. Dunn : op. cit., p. 18. (١)

Courthope Life in Poetry, Law in Taste, p. 185. (٢)

الاجتماع غير شئ الغارات والحروب . وكان العربي ليس له إلا سيفه ورمحه
ومركبه ، ولم يكن من طبيعة بلاده أن تحرك من فكره أو توسع خياله .^(١)
وينتهى إلى أن العربي قد تطور بعد الإسلام في كل مظاهر حياته السياسية
والاجتماعية والفكرية الخ وأدى به ذلك إلى تقرير أن المؤثر
الأصلي في تكوين الجنس هو البيئة^(٢) ، ويعنى بالبيئة البيئة الجغرافية
والاجتماعية معاً^(٣) .

وهكذا يتطور الموقف ، من القول بالجنس وحده ، إلى القول بالجنس
والبيئة معاً ، إلى القول بالبيئة وحدها . غير أن هذه المواقف كلها تبقى بمثابة
للانحياز العلى الطبيعي الذى يفسر الطواهر تفسيراً مادياً . وفى مقابل ذلك نجد
الاتجاه الصوفي الذى ينو أن تكون الطواهر نتائج للواقع الطبيعي . وقد رأينا
فى الفقرة السابقة شارل برنار ينكر أن يكون للبيئة أثر على الحياة الفنية ،
وينكر أن تفسر ظواهر هذه الحياة على أساس مادي ، ويتخذ من العبقرية
أساساً لتفسير كل هذه الطواهر . وهو هنا ينكر كذلك أن يكون للجنس
أثر ما فى هذه الطواهر ، أو أن تفسر هذه الطواهر على أساس من فكرة
الجنس . العبقرية عند شارل برنار هى وحدها مصدر هذه الطواهر ، وهى
وحدها التى يمكن أن تفسرها . والعبقرية عنده منفصلة تماماً عن البيئة وعن
الجنس ، غير متأثرة بهما على الإطلاق . وإنه ليعجب أن ترد العبقرية إلى
الجنس فى حين أننا نجد كبار الفسايين يأتون من كل مكان ويفيدون من
الأوساط الفنية ؛ فالواقع أن هذه الأوساط تنهافت وتسمحت بمحرد أن تسكن
العبقرية عن إمدادها بما يخصها ويسمىها . وتاريخ المدارس الفنية شاهد على ذلك .
وإنما نجد ظاهرة فنية تسود فى عصر من العصور عند جنس من الأجناس
أو شعب من الشعوب ولا تظهر فى من آخر . ولا تسود عند جنس آخر .

(١) دكتور محمد صبيح . مقدمة درسه ، لاهى ، عرب ، ص ١٢٨

(٢) المرجع السابق ص ١٤٠ .

(٣) ص ١٤١ .

أو شعب من الشعوب كانت الطبيعة أولى عهده أن تسمح لهذه الظاهرة أن تسود في فنه. ويعجب برمار كذلك من أن هذه الدلائل لم تقف أمام نظريات تين Taide التي انتشرت انتشاراً واسعاً، وربما كان لسر في انتشارها ما اتحدته لنفسها من سياج على خادع^(١). ولكن لا نسي أن ذلك الاتجاه المادي لم ينشأ إلا دفاعاً عن العقريّة التي بدأت تصطهد من جانب البعض في بداية القرن الثامن عشر ممثلة في شخص هو ميروس. فبعد ما يتطور العالم وتقدم يبدأ إنتاج العقريّات القديمة يتقهقر فلا يحفظ له قيمته إلا أن يرد إلى البيئة وإلى الرمان الذي صدر فيه وإلى شخصية الغمان الذي صدر عنه. وربما استمد النقد التاريخي أسامه من هذه الحقيقة. فحين تقدير الإنتاج مرتبطاً بهذه الارتباطات المادية.

هذان اتجاهان عامان في التفسير، وإن كان واحد منهما غير كافٍ للتفسير. فلا البيئة وحدها، ولا الجنس وحده، ولا البيئة والجنس، ولا العقريّة، تكفي لتفسير ظاهرة عقلية أو روحية تفسيراً يقطع صحته، وكل ما تقدمه من تفسير إنما هو — كما قلنا — تفسير اجتهادي يؤخذ بمنتهى الحذر. وقد يكون من السهل أن يقوم مذهب يجمع بين كل هذه الأصول وينخذ منها جميعاً أساساً للتفسير. وعندئذ تتكامل المعرفة العلمية فتلقى الأصواء على الظاهرة الواحدة من حواب متعددة. ولكن لا شك أن هذا العمل صخيم، وكل ما يمكن أن ندعيه هو أننا نحول البدء فيه في حدود تطبيقه على النتاج الأدبي عند العرب.

وقد رأينا ما تفسره أساطير الطبيعة من طواهر عامة عند العرب؛ رأيناها تفسر لنا ظاهرة الوحدة وظاهرة السكرار وظاهرة التجريد وصورة الإيجاز وما يلحق هذه الطواهر الكبرى من طواهر مرعية. وهذا بطر ما يمكن أن يفسره لنا الجنس من هذه الطواهر.

(١) Charles Berland Esthétique et Critique, p. 188.

شعر الأستاذ أحمد أمين في أن طبيعة العقل العربي لا تنظر نظرة شاملة
 للكون ، محملة لأسسه وعوارضه كما هو شأن العقل اليوناني . من يقف فيها
 على مواضع خاصة تستثير عجزه ، فهو إذا وقف أمام شجرة لا ينظر إليها
 من حيث هي كل وإنما يستوقف نظره شيء خاص فيها كاستواء ساقها أو جمال
 أغصانها . هذه الخاصة في "عقل العربي" هي التي جعلته يهتم في أدبه بالخرنبات .
 ونج عن ذلك أن قصر نفس الشاعر فلم يستطع أن يأتي بالقصائد القصصية
 كالإلياذة والأوديسا . ولكن عنايتهم بالخرنبات جعلتهم يفتنون إلى باطنه
 ويأتون بالمعاني البديعة الدقيقة التي تتصل به . كما جعلتهم يتعاورون على الشيء
 الواحد فيتناولون فيه بالمعاني المختلفة من وجوه مختلفة . فامتلا أذهنهم بالحكم
 القصص الرائعة . فكل جملة معان كثيرة تركرت في حبة ، أو بحار متشترت جمع
 في قصته (١) . ومعنى هذا أن العقل العربي عقل تركيبي لا تحليلي ، وأنه يعنى
 بالخرنبات ولا يحرص بالكل ، فظهرت نتيج ذلك في أدبه ، فإذا به يقف أمام
 الخرنبات يركب دون أن يحدها . فوجد أدب المثل والم توجد قصة . والفرق
 بين "تركيب" و"تحليل" ينصح في هذين النوعين من الأنواع الأدبية . المعنى
 الكبير يمكن تركيزه في المثل الذي لا يتجاوز السطر . وهذا المعنى نفسه
 يمكن أن يصور في قصة طويلة . في المثل تحت عملية تجريد وتركيب . وفي
 القصة - على العكس - يحدث شحوص وتحليل وتفصيل .

ولاشك أن "نظرة تركيبة في طبيعة لعمل العربي تفسر لنا اهتمامه
 بالبيت الواحد دون القصيدة واهتمامه بالخرنبة (البيت) يفسر لنا كل تلك
 العناية التي ضفت بها مع البيت حتى يكون وحدة متكيفة بذاتها ما أمكن
 ذلك . ولو أنه كان عتلا تحليلياً لعرص المعنى الواحد في القصيدة كلها ،
 وعندئذ كان يكون حتى أن تتلاشى شخصية البيت في شخصية القصيدة ،
 ولا يكون له بمفرده دلالة مستقلة . بل يكون البيت عندئذ جزءاً من بيئة

(١) أحمد أمين : شعر لاسلام ، ٤٢ ، ٤٣

القصيدة الحية ، متفاعلا مع بقية الأجزاء ، وتكون القصيدة على طولها —
متناسكة . أما عناية العربي بالبيت فمعناها عاينه بالمعنى الخزنية .
والطرفة التجريدية في طبيعة هذا العقل تفسر لنا عدم عاينه بالتفصيلات
واكتفائه بالخطوط الأساسية الدالة التي تنظم بحيث تعنى علاقاتها عن كل
ما كان يعتمد فيه على التفصيلات . ومن ثم جاءت كل العناصر السيمتريّة لتي
عملت مشتركة على إخراج الوحدة (البت) أحيلة . وهذه الطرفة التجريدية
ذاتها هي التي جعلت نمس الأدب يقصر . لأن التجريد يجعل الأشياء الكثيرة
تصور في صورة مكررة صغيرة . وهما يلتقي التجريد بانتركتب .

ونستطيع أن نمته بهذا التفسير ونقول إن من دلالات الطرفة التركيبية
في طبيعة العقل العربي ما عرف عن قدرته على الملمحة "المكرية" دون الملمحة
الكلية المستأبنة . ومن ثم كانت الملمحة الدالة ، عند العرب حبرا من غير هـ
من صور التعبير وأحسن على أناسا يعتقد أنه من هـ ، يمكن البحث عن السبب
في وجود أدب المثل وعدم وجود أدب القصة أو المسرحية . ذلك أن
العمل القصصي والمسرحي يحتاج بضميمة إلى الملمحة . فهو أدب فكرة ، وهي
فكرة كلية عامة ناصحة . وهذه الملمحة لم توجد . وإنما وجدت الملمحة بصفة
الحافظة ، فكان طبعاً أن يعبر عنها في تعبير سريع يختطف ، وكان لابد من
من تلك الصور الأدبية السريعة التي تسمى أدب الأمثال . مصراع "الملمحة" في
العمل الأدبي عند العرب هو الذي جعله يرتبط دائماً بـ "صور الخربة" السريعة
المركبة دون "صور الكلية" البصيرة أحسنه .

وإذن فهذه الخصائص العامة المزعومة للعقل العربي . البصيرة وتركيبه
تفسر لنا أيضاً مجموعة من "ظواهر" البصيرة التي وقف عندها ، وتنتقي في
تفسيرها مع "التفسيرات" التي قدمت لها لئلا "البصيرة"

وينبغي أن ينتبه هنا إلى أن هذه الأحكام التي رأيناها في "العقل" العربي لم
تأت نتيجة لدراسة تشريحية لهذا العقل وتحديد لخصائص وظيفية فيه ، وإسكها

أحكام تطبق عليه من الخارج ، من خلال آثاره . فنحن هنا نحكم على العقل من خلال منتجاته ، ثم تفسر هذه المنتجات على ضوء تلك الأحكام . فكأننا نفسر الأشياء من خلال هذه الأشياء نفسها . والسبب في ذلك أننا نستخدم لفظاً فقد كثيراً من تحدة لكثرة استعماله ، وهو لفظ « طبيعة » ، حينما نقول مثلاً مع بعض الباحثين إن الإيحاء من « طبيعة » الشعوب السامية^(١) ، أو حين نخصص فنقول إن الإيحاء من « طبيعة » العقل العربي . وإذا أردنا أن نعرف شيئاً عن هذه « الطبيعة » ، عدنا إلى منتجات العقل مرة أخرى نبحث فيها . ومن ثم يلزم التشبيه مرة أخرى إلى أن هذه التفسيرات التي تقدمها إلينا بطريقة الجنس . رغم ما يمكن أن يكون فيها من معرفة عليية . لا يمكن أن تكون تفسيرات قاطعة .

...

هذه هي المؤثرات الضيعة بما فيها من بيئة ومناخ وجنس ووراثة : تقدم إلينا معرفة عليية لتفسير الطواهر العقلية والروحية التي سادت عند العرب . ولأنكاد نجد إجماعاً في الرأي على أي من هذه المؤثرات هو المصدر الأول أو العلة الأولى ، فكلها مصادر أو كلها مؤثرات ، وكلها تتعاون على التفسير . ولا يقف في وجهها إلا لقول بالعقوبة التي لا ترتبط بزمان أو مكان ، ولا تقيد بجنس من الأجناس .

ويبقى هناك نوع آخر من المؤثرات العامة هو تلك المؤثرات الخارجية ، أي « الطواهر التي تأتي جاهرة من الخارج تفرض نفسها على الدس » ، أو التي تكون سبباً في نشأة طواهر أخرى . وهذا الموضوع مثار خلاف كبير يود أن يصوره فيما يلي .

٢ - المؤثرات الخارجية

ولعله قد أصبح بديهياً — الأمر لا تعيش حياتها الفكرية أو الروحية

(١) ص ٢٠٠ ، رقم ٢٠٠٠ ، تاريخ علم الأدب عند العرب ، ص ٦١ .

منفصلة عن غيرها ، وأنها دائماً على اتصال بغيرها من الأمم ، تعطيها أو تأخذ منها أو تبدل معها الأحذ والعطاء . أو هي — بالتعبير الحديث — تتفاعل معها بحسب إمكانياتها .

وأصبح ذائع الآن كذلك أن العرب لم يكونوا في يوم من الأيام ، قبل الإسلام وعده ، منفصلين عن الأمم من حولهم انفصالا تاما . وقد ظهرت منذ مطلع القرن العشرين على الأقل دراسات تصور فيما تصور من حياة العرب قبل الإسلام المادة العقلية والروحية التي استوردوها من الخارج مع ما استوردوا من تجارة ^(١) . ولكن هذه الدراسات لم تنقف لتفسر ظواهر كبرى في حياة العربي الفسيفسائية ، بل وقفت عند الألفاظ التي لا بد أن تكون مستوردة من الخارج ، كجارة الراهب أو الدمية أو غيرها من الألفاظ التي وردت في شعر الشعراء وكانت تدل على أشياء ليس من شأنها أن توجد في البيئة العربية البدوية . ومن ثم تأتي حضرة التعميم حين يقال إن هذه الألفاظ لا بد أن تكون قد نقلت معها مادة فكرية من الخارج . فعند ما يجد الشعب المصري يستخدم في حياته ألفاظا ، طبخية ، وطرابية ، وما أشبه فإن هذا لا يعني أن الشعب المصري متأثر بالأفكار الفرنسية . فالتأثير الفكري لا يتعمل في استخدام أسماء لمسميات أجنبية عن البيئة ، بل لعند نسق الآراء التي سنعرصها هنا إلى رأينا حين نقرر أن ترجمة الكتب الكاملة قد لا يقتضي تأثيراً إن لم تكن هناك الأدلة المادية المدونة على أثر الأفكار التي في هذه الكتب المقولة في عقول مستقبلها . على أن الكتب الكاملة لم تنقل من الخارج إلى العرب إلا بعد ظهور الإسلام . وعلى وجه التحديد في العصر العباسي الأول ومعنى هذا أن أي ظاهرة فنية بدأت تنتشر في الشعر العربي منذ العصر الحجازي لا يمكن أن تكون صدى لمفاهيم أجنبية ، لأن هذه المفاهيم الفنية لم تدخّل عليه حيز برته في ذلك الوقت

(١) راجع مثلاً كتاب جوسى (Goudy) وولاد عرب من (L'Arabie

Ant. islam que

هذه هي الحقيقة التي يهنا تقريرها هنا قبل أن تعرض لوحات النظر المختلفة في شأن المؤثرات الخارجية التي يمكن أن تكون قد كلفت الفن العربي ولونه بألوان خاصة أو أشاعت فيه طواهر بعينها . وسنرى أن هذه الوجوه المختلفة سيكون لها من الحجج ما يعززها ، ولكن المهم أن الذين قالوا بالمؤثرات الخارجية لا يمتدنون بها إلى العصر الجاهلي ولكنهم يبدؤونها بعصر الترجمة المذكور . وكأن الحياة الفنية عند العرب لم تكن قد نضجت ثمارها منذ العصر الجاهلي ، على الأقل ثمار فن الشعر .

هناك إذن من يقول بالمؤثرات الخارجية ومن يشك في قيمة هذه المؤثرات وفي عملها الإيجابي في حياة العرب الفنية . ومن هؤلاء الشرقيون والمستشرقون

ومن الشرقيين الذين يؤيدون القول بالمؤثرات الخارجية الدكتور طه حسين في مقدمته لكتاب نقد النثر . وهو يميل بصفة عامة إلى أن يبرز أثر الثقافة الهيلينية عامة في البيان العربي . وهو يميل إلى تأكيد هذا الأثر في ميدان البيانين ، وإن كان لا يتعدى هذه الحدود إلى بيان أثر هذه الثقافة في الشعراء والكتاب أنفسهم . ويقول : « الواقع أنه ليس من بين العلوم الحديثة علم كاليان : هضمه لغرب واستمر به ، وبخاصة من أواخر القرن الثالث إلى نهاية القرن الرابع . وذلك أصبح البيان عند عربنا من جميع ألواحوه . عربي من جهة الروح ، عربي من جهة المادة ، عربي من جهة الشواهد ، حتى ليحيل علينا ألا صلة بينه وبين أي بيان آخر . هذا هو لسبب في أن بعض مؤرخي العرب اعتقدوا بحلاص أن البيان العربي غير مدس بالأعاجم في شيء . . . »^(١) . وهو يرى أن العرب اطلعوا على البيان اليوناني ، وحين اطلعوا عليه وحدوا فيه فصولا تنفق والآداب العربي الذي حدقوه فكيفوا

(١) طه حسين : مقدمة كتاب نقد النثر ، ص ١٠٣ ، دار الكتب سنة ١٩٣٣ ، ص ١٥ .
وهو يشير في آخر عذريته إلى أن الأثر ، فهو صاحب هذا رأي كما سنرى .

هذه الفصول بحسب الأدب الذي عرفوه ، وبذلك طهرت هذه الفصول كأنها
عربية أصيلة^(١) .

وإلى هنا نسج أن الشعراء والكتّاب لم يتأثروا في أعمالهم الأدبية بتلك
المؤثرات الخارجية ، وأن الدين تأثروا بها هم ليايوني . وأن هؤلاء البيانين
أخذوا منها الفصول التي تنفق والأدب العربي وتركوا سواها . كأنهم لم
يقيدوا منها جديداً يدخلونه على هذا الأدب .

ولاشك أنه قد ترجم لأرسطو فيما ترجم له من كتب كتاب الخطابة
(ريتوريقا) والشعر (أو طيقا) والأول : يصاب بقول قديم . وفيه
إن إسحق نقله إلى العربي . ونقله إبراهيم بن عدا الله . وفسره الفارابي أبو نصر .
وروى هذا الكتاب أحمد بن الطيب السرخسي في نحو مائة ورقة^(٢) .
والثاني : نقله أبو شرمته من السرياني إلى العربي ، ونقله يحيى بن عدي ، وقيل
إن فيه كلاماً لثامسطيوس وللكندي مختصر في هذا الكتاب^(٣) .
ومعروف أن ابن رشد قد مسح كتاب الشعر لأرسطو حين عرصه على النحو
الذي صورته الدكتور طه ناس حاول أن يكيفه مع الأدب العربي فبدأ بتأنيده
بقل مفهوم التراحمي والكوميدي إلى المدح والهجاء . ألا يمكن أن يعني
هذا أن المفاهيم الأدبية عند العرب هي التي أثرت فيها لا أنها
تأثرت به ؟ ولعلنا لا نقاشها بل نعرض الآراء .

ومن الباحثين المعاصرين (الدكتور نجيب البهيتي) من يقول بالمؤثرات
نتيجة لوجود تلك المترجمات : فوجودها — عده — كفيين بأن يهز
الخواطر ، وأن يظم التفكير حول الشعر ، وأن يهيئ الطريق للنظر في
جمالها . سيكون تشخيصها مرمكاً إلى التحديد الشعري عند الشعراء ، والإحسان

(١) المصدر السابق ص ١٤ — ١٥ .

(٢) الفقه : إجاز العلماء بأخبار الحكماء ص ٢٨

(٣) ابن سديم : الفهرست ج ١ ص ٣٥٠ .

الفني عند الكتاب . ويقرر أن هذا ما كان بالفعل : معنى صوره لطرفات المنظمة
 في كتاب الشعر ، لأرسطو ، إلى مجالات الأسلوب . فخصت جميع الأشعار
 القديمة . واستخلصت منها جميع المحركات الأسلوبية في المعاني والالفاظ
 والتصور . ووضعت بين يدي الشعر . فحدها يقتصرها . وبنات كانت فكرة
 تتبع المعنى الشعرى الواحد في شعر عرفت به . وإحصاء له فقت الشعرية
 رجعة إلى هذا الاتجاه (١) . فكان كتاب الشعر تأليفه قد ألقى بلعرب
 الناصوا . على ما ثورهم الفني فراد من جهة فهم المعنى بآر وضع أصابعهم على
 موطن احتمال والفسح فيه . وفصل لهم هذه المواضع . وكأنه بذات قد قام بدور
 إيجازي في تكييف الذوق العربى وتويره . على أن أساس تقوم هذه النتيجة ؟
 على أساس ، التشابه ، بين بعض المفهومات الفنية التي نجد في هذا الكتاب وعند
 "عرب" ، فهناك أمور فيه مامة تصل بالفاظ الشعر ومعانيه وتوحيده من الحسن
 وتفسح فيه تشبه أموراً أقامها الشعر والنقد العريان مقاماً خطيراً وأنزلها
 مهبط منزل الهام الحسن (٢) . وطبعي أن محردة "تشابه" لا يعنى التأثير . هذه
 حقيقة أولية في علم النقد المعاصر . ومع ذلك فالمهم عند هذا التباحث أنه يرى
 لكتاب الشعر دوراً إيجازياً في حياة الأدب العربى شعره ونقده . وهو بذلك
 ينضيف إلى المفهومات التي صادفها عند الدكتور طه حسين أن الأدب
 — كالبيان — قد تنبأ بالأفكار الأرسطية . ولكنه سرعان ما يقصر هذا
 الأثر على ميدان "نقد وحده" . على أساس أن تقاليد الفسفة الأدب العربى
 كانت قد تسكوت ورسخت قبل أن يترجمه أرسطو . ولم يكن من السهل
 تعبيرها . يقول : "دلالة وإن لم تكن من "شعر اليونانى أو كتاب الشعر
 اليونانى ، عناصر مختلفة الأثر في شعر العربى ، أو عناصر ذات أثر فيه .
 وحدتها مدماً . فإن الحركة الفكرية الكبرى "الشعر الذهنى" لمع للمدنيين آسيا
 على وجود آثار "فكر" اليونانى بين "عرب" قد ترك آثارهم في دفع الناس إلى

(١) مجيب الميقاتى : تاريخ شعر العرب . ص ٢٤٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٦٢ .

الطريق في الشعر واستخلاص عناصر الحسن فيه ومقومات الحمل منه ،
 قياس شعره عليه ، ولم تكن النماذج الشعرية العربية في يوم من الأيام أمراً
 تمر به العصور مروراً سهلاً هيناً رقيقاً ، بل كانت تبدأ أسد رواسخ
 وتدعّم ثباتاً يراعيها شاعر ويأخذها وسكتها ، ينظر فيها في عصر من
 العصور الساعة مثل هذا النظر الخوف ، ولم تفحص هذا المفحص الدقيق ،
 ولم تفلسف هذه الفلسفة التي فسفتها في عصر تجد شعر (١) .

ويشير الدكتور ابراهيم سلامة إلى أن علماء البلاغة قد استبدوا من
 المنطق لما دونوا بلاغتهم : استفادوا (لطباق) و (مراعاة النظر) : فعمدة
 الطباق على التصادم ، وهو منطقي وله باب خاص به في التناقض . والتضاد
 والتناقض من الأدلة التي اعتمد عليها أرسطو في الإيراد الخطابي . وعمدة
 مراعاة النظر على التماثل ، أو التشابه . والتماثل والإيراد الأمثل التي يسميها
 أرسطو (الشهود الأموات) والمماثلة دليل خصائي . وما التقسيم وصحته
 واستيعابه إلا نوع من الاستقراء التام أو ناقص . وباب الاستقراء معروف
 مقروء في المنطق (٢) .

وهكذا يعطينا الدكتور ابراهيم سلامة أمثلة مبدية لما يمكن أن يكون
 ترواً مباشراً للمنطق والبلاغة الأرسطية . وهذا النوع من الكشف قد
 لا يعي الإنسان ، وتلك هي "الحث" وفقرة قصيرة أمام كتاب نقد الشعر لقدامه
 حتى نجد الأمثلة العديدة لذلك . ولكن السؤال هو : هل كل هذه
 المفهومات المقولة دور إيجازي في الحياة الأدبية والادوية العربية ؟ أم كل
 فؤين وكيف يتمش ؟

خلاصة رأي هؤلاء الناحيين "لرغبين" هي :

١ - أن الأدب العربي الكون في أن ترد إليه هذه أحنية .

(١) صدر منه من ٢٧٣ - ٢٧٤ .

(٢) هم سلامة - البلاغة - سمو من العرب واليونان ، ص ١٠٠ ، وكلمة لاوع

سنة ١٩٥٢ ، ص ٦١ - ٦٢ .

٢ — أن كتابي الحضارة والشعر لأرسطو ترجما أو خلاصا وعرضا بصورة تناسب الماثور الأدبي العربي .

٣ — أن أثر هذين الكتابين يظهر في البيانيين ولا يكاد يظهر في الأدباء .

٤ — أن التشابه بين بعض المادة اليونانية والمادة العربية لا يعدو أن يمد لاحتمال أثر الأولى في الثانية .

وهذه آراء المستشرقين الذين يقفون في هذا الجانب . فالأستاذ فيليب حتى (وهو أقرب إلى أن يكون مستشرقاً) يرى أن الثقافة الهيلينية كانت منتشرة في مصر والشام وآسيا الصغرى ، وكان لها أكبر الأثر في الحضارة العربية وخاصة بعد الفتح الإسلامي . فبعدئذ ، بغداد واتحادها قاعدة الخلافه كان في يد الشعوب المتكلمة بالعربية أغلب مؤلفات أرسطو والشروح الأفلاطونية السائدة و مؤلفات إقليدس وطليموس في الرياضيات والفلك ، وكتابات جالينوس^(١) الخ . وإذن فقد كان لتأثيرات أثر عام في الحضارة العربية . هذا ما قرأه عند فيليب حتى . ويخصص لنا كارل هيرش بكراً هذا الأثر في الأدب العربي الذي نشأ بعد الإسلام . يقول : ، وأما الأدب فكان عليه أن يتأثر باللغة السائدة إلى حد بعيد بطبيعة الحال . وقد كانت اللغة العربية ، إلى جانب الدين والشريعة ، الثروة المستقلة الناشئة التي أتى بها الفاتحون مع الفتح . فالشعر العربي كان التعبير النقي "الصحيح" عن الروح العربية . غير أن العرب لم يعنوا بهندسة البناء ولا السحت ولا التصوير . وعلى هذا النحو كان مثل الجمال الأعلى للشعر البدوي عاملاً من بين "العوامل" التي أثرت في الأدب الناشئ الذي شاعت فيه روح هيلينية تختلف قوة وضعفاً . والذي كان مكتوباً بلغة عربية ، ولا يزال البحث في هذه المسألة عند بدايته . لكن بعض الأمثلة تقرب إلى أذهاننا ففكرة أن

Philip K. Hitti : America and the Arab Heritage, (The (١)
Arab Heritage, ed. N.A. Faris), p. 2.

الصور الفنية القديمة والأفكار والمواد المأخوذة عن دوائر الفيلسوفين والمحدثين والكليبيين قد لعبت دوراً حاسماً في تكوين الأدب العربي،^(١) وكما تأثر الأدب العربي بالمأثور اليوناني فقد تأثر كذلك بمؤثرات جاءت إليه من فارس؛ فقد لاحظ جرونيوم، أن أخبات مختلفة تؤثر أوزان مختلفة. فتأثير الفرس في الفن المتقن عند شعراء ما بين الهريين المتقدمين محتمل جداً. وهالك بجران على الأقل — ويحتمل أن يكون ثلاثة أحر — قد برعت فيها هذه المجموعة، هما الرمل والمتقارب، وربما كان أخفيف كذلك. وهذه تبدو متحورة بما ياسب الأحوال العربية عن الأوزان الفارسية (البهلوية)،^(٢) ولا حظ أن حروباوم لا يقطع هنا — لأن أحداً من العلماء حتى اليوم لا يستطيع القطع — بهذا التأثير. ولوصح هذا لكان سداً كافياً لتعديل كثير من الآراء حول نشأة الوزن في الشعر العربي وتطوره. وطبيعي أن الوزن لعب دوراً حطيراً في تكوين الشعر العربي، فهو بمثابة القالب المصراع أو الصورة المجردة التي يراد من الشاعر أن يكيف المحسوس بحسبها. وقصة جرونيوم هذه تحتاج إلى معرفة الشعر الفارسي قبل الإسلام، وليس في أيدي الباحثين منه شيء، ثم مقارنة الأوزان التي قيل فيها هذا شعر والشعر العربي. والقصة بعد أخطر من مجرد الحصول على الشعر الفارسي القديم ومقارنته بالشعر العربي؛ لأنه قد يصح البحث في هذه الحالة عن أثر الأوزان العربية في هذا الشعر. والحق أنه موضوع دراسة تاريخية وجمالية طريفة، لأن الشعر الفارسي القديم قد يكون أقدم من الشعر الجاهلي من حيث النشأة. ولكن ينبغي أن بحث الأوزان العربية قد ينتهي إلى أنها في نشأتها شديدة الارتباط بالحياة العربية، بنيتها وناسها.

(١) كارل هيرش نكر: التراث لاوثن في الشرق والغرب، من دراسات لسك المشرقين نشرت بعنوان «التراث اليوناني في حضارة الإسلام» ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي، الطبعة الثانية، مكتبته له سنة ١٩٤٦، ص ١٦.

Gustave E. von Grunbaum: Growth and Structure of (٢) Arabic Poetry A.D. 500—1000, (The Arab Heritage), p. 122.

وإذا كان تأثر الأوزان الشعرية العربية بالفارسية موضع احتمال لا تأكيد فإن بعض عناصر الفن العربي في الشمال، وخاصة في الحرف والاختام هي بلا جدال من أصل عراقي، (١) كما ذكره دلافدا. ولا ودا هو أول باحث صادفه رد الحرفة العربية إلى أصل عراقي (ميرودوتشي) : وقد رأينا الدعوى تتكرر دائماً للبحث عن الأصول الهيلينية في فن الحرفة العربي.

وقد أثبت الشرقيين لاحظون أثر أرسطو في شعر على أساس التشابه بين بعض المفهومات التي وردت في هذا الكتاب والتي سادت عند العرب. وإذا كان تشابه كما قلنا يهون من شأن هذا، فإنه جدير بوقفة يقنع بهذا التثنية عند ما يلاحظ أن التعريفات المختلفة التي قدمها علماء العرب للاستعارة كلها ترجمة تختلف في حريتها قلة وكثرة لما سبق أن قدمه أرسطو في توصيفه. ويقول: «إن تمييز العرب بين الاستعارة والتشبيه إنما هو تمييز غير الإعرابي بين (metaphor) و (simile)» (٢).

وحلصة رأيي هو لا. المشرقين إذن :

- ١ - أن ثقافة الهيلينية كان لها أثر عام على الحضارة العربية.
- ٢ - أن الروح الأدبية شاعت في الأدب العربي الناشئة، ولم تكن الروح البدوية إلا عاملاً من العوامل المؤثرة في هذا الأدب.
- ٣ - أن هناك احتمالاً مؤثراً ورسيته في الأوزان الشعرية، وعراقية في فن الحرفة العربية.
- ٤ - أن المفهومات الأدبية التي تحدث فيها العلماء العرب مأخوذة عن اليونانية وخاصة عن كتاب "شعر لأرسطو".

Giorgio Levi Della Vida: Preislamic Arabia (The Arab (١)

Heritage), pp 30-31.

G. E. von Grunbaum: A Tenth Century Document of (٢)

Arabic Literary Theory and Criticism, p. 6.

ويهمنا أن نسجل هنا أن هؤلاء الشرفيين والمستشرقين — عدا جرونيانوم
في مسألة الأوران — يتحدثون عن مؤثرات وردت بعد الإسلام والأدب
العربي — أو عن الأصح "شعر — لم يكن ولم يشكور — فلهذه "فنية عند الإسلام
إن تم به كل ذلك قبل الإسلام. قبل أن تدخ مصر و"شاه وعران مما
فيها من ثقافات هندية وغير هندية في إطار أصولية إسلامية. وفي عصر
الترجمة الكثير. قد يقال إن "فكر" عربي تكون بعد الإسلام. وعندنا يمكن
البحث عن مكوناته الداخلية والخارجية أما في حالة شعر من الصعب
تقرير ذلك. وهذه صائفة من اشرفيين والمستشرقين كذلك تقف مع صفة
للصائفة السابقة في القول بالمؤثرات الخارجية.

فدكتور أحمد صيف يذهب إلى أن "المقدون الأدبي عند العرب... بعيد
عن كل فكرة أحسية وعن كل أثر خارجي. وليس "عصر منه نشوء حركة
العقول والأفكار بل شرح "شعر عربي وتفسير طريقة شعر الخليلي لتكون
نموذجاً ومنهجاً لسعراء. وقد سار بعد في هذا "عربي معز صايف. وكلهم
أنصار الطريقة العربية القديمة^(١). فانقد الأدبي عند العرب كان يعطى على
الماضي دائماً. هذه حقيقة يقرها بسهولة كل من اصل "المقدون "عربي"^(٢).
وهو في انعكاسه على الماضي يستق مفهومه من طاعة المارة في انصرها
وهي شعر "قديم. ذلك الشعر الذي قبلنا أنه كان قد صبح منذ قرن الخامس
الميلادي على أقل تقدير. ولكن ما شأن المفهومات "صارت و"ترجمة حقيقة
واقعة. وكتاب أرسطو في الشعر قد خص وعرض كأرائنا؟ يجب على
ذلك الدكتور عبد الرحمن بدوي ويقول: "... لا يخرج المرء من قراءته
لهذه المناقصات التي وضعها "فاران و"اس سيدا وابن رشد. لا بشعور أليم
بغية الأمل في أن يكون العرب قد "فادوا منه كما فادت أور في عصر
النهضة. وكما أفادوا هم أنفسهم من سائر مؤلفات أرسطو في إخصاب "فكر

(١) أحمد صيف: مقدمة دراسة بلاغة العرب، ص ١٥٨.

(٢) راجع مثلاً د. رحيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٢٣.

العربي^(١) . وهذا هو الفرض الذي افترضناه . وهو أن الترجمات ربما أفادت في تكوين الفكر العربي بعد الإسلام ، أما ميدان التعبير الفني فلعله لم يفد منه شيئا .

وحينما كان المستشرق كراشكوفسكى سيبين كشف المؤثرات الخارجية التي يمكن أن تكون قد أثبت في وضع ابن المعتز عم البديع راح يبحث في احتمال أن تكون هناك مؤثرات هندية وفارسية . فلما لم يجد شيئا من ذلك راح يبحث المؤثرات اليونانية ، وبصفة خاصة أثر كتاب الشعر لأرسطو . وهنا وجد الموقف دقيقا ، ولكنه بدراسته للتصويع العربية لم يجد ما يثبت به الأثر . وإن كان لا يجرؤ على القطع بهذا الرأي^(٢) .

ويذهب إحر إلى أن الشرقيين وقد شغفوا بالاطلاع على الفلسفة الإغريقية راحوا يشتغلون بترجمة بعض مؤلفات منها ، ولكنهم صنعوا ذلك بصفة خاصة من وجهة نظر الدوافع العامة للعلم ، دون اهتمام كبير بعلاقتها بالبلاغة والشعر^(٣) . وهذا تأكيد حديد لما سبق أن افترضناه وأبدته استنتاجات الدكتور بدوي . وهو أن ترجمة الشعر والخطبة لأرسطو لا تتطلبها الحياة الأدبية بل دومت إليها الحاجة العلمية . فلم يكن هذان الكتابان إلا مؤلفين لأرسطو بترجمان صمن ما يترجم له ولغيره من الفلاسفة والأطباء ، والرياضيين والإغريق من مؤلفات .

وفيما يخص بدعوى الروح الهلينية وأثرها في الأدب أو الفن العربي بصفة عامة نجد إجر يرد عليها بقوله : « في ميدان الفنون أحيلة نجد المسيحية مشبعة تماما بالروح الهلينية ، أما الإسلام . وقد جاء بعد انتشار الديانة المسيحية ، فلم ينقل إلينا مذاهب أدبية عن الهلينية . وكذلك الأمر

(١) عد راجع بدوي : من شعر لأرسطو طابيس ، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٥٣ من ٥٦ من المقدمة .

(٢) إحصائوس كراشكوفسكى : مقدمة وكتاب بدم ، ١٩٣٥ ، من ٢٠١

(٣) Egger E.: Essai sur L'Histoire de la Critique chez les Grecs, p. 554.

— كما يظهر بعد ذلك بكثير — عند ما حاول ترجمتها : فإنه أنكرها وغيرها إلى معان عكسية أشد ما تكون غرابية . وكذلك الأمر في من الخطاة ، ورغم قوة الخيال العربي في هذا النوع فقد ظل بعيداً عن القواعد والاستعمالات المألوفة عند خطباء الإغريق^(١) . فكان الأهلية لم تؤثر في الحياة الأدبية عند العرب لا قبل الإسلام ولا بعده .

وجروناوم — الذي حدثنا من قبل عن احتمال تأثير أوزان الشعر العربي الأوزان المدرسية القديمة — يلبس بنفسه حقيقة أن 'ثقافة الفنية' التي ترجمت عن اليونانية لم تتفاعل مع الذوق والأدب العربي ولكنها كانت علماً يدرس ضمن العلم الإسلامي فحسب ، أي أنها لم تدرس إلا للدافع العلمي فقط كما قال إحر . يتضح ذلك من قوله . : لقد تعاون فقه اللغة والحاجة إلى الكاتب ، ومحاولات علماء الدين لبيان الإعجاز الفني للقرآن ، وأخيراً الاهتمام الأصيل بطبيعة الشعر وبنائه ، تعاونت على إلهام دارسي نظرية الأدب الأوائ كالحاحط (ت ٨٦٩ م) والمبرد (ت ٨٩٨ م) وابن المعتز وقدامة بن جعفر (ت ٩٢٢ م) ؛ ففي حين لم يزد الكاتبان الأولان أكثر من العرض المنقش للمقد الصادق نصف الشعبي ونصف العلمي الذي كان سائداً بين العرب منذ قرون ، فإن الكاتبين الآخرين بحث أن يوثق في نزعتهما الدراسة المبهجة لصور التعبير . وقد فشلت محاولة قدامة في أن ينقل الفكر البلاغي الإغريقي إلى النظرية العربية ، ويفقد التأثير الإغريقي قوته في خلال مائة عام من وفاته ، ولكن البلاغة ونظرية الأدب بقيتا دائماً حريين مكملين للعلم الإسلامي^(٢) . ولعل من الطبيعي الآن وقد عرضنا صورة لطرفي القصيدة بين المحشين من شرقيين ومشرقيين أن نرجع إلى القدماء أنفسهم موضوع التراجع نستجلي الأمر قبل أن نستخلص رأياً من بين هذه الآراء المتعارضة . وإذا

Egger; op. cit., p.p. 569—70. (١)

G.E. von Grunbaum Growth and Structure of Arabic (٢)

Poetry... (The Arab Heritage), p. 135.

نحن وقفنا عند ما قد كالأمدى وإسا نحمد يسر على المتكلمين والعلماء الذين أفادوا من "ثقافة" نصرتهم تدخلهم في ميدان الآداب، ومحاولهم نقل هذه الثقافة إلى هذا الميدان. ها هو ذا يوجه الكلام إلى من يريد تعاصي صنعة النقد الأدبي ويقول: ولعلك - أكرمك الله - اعترفت بأن شارفت شيئا من تقسيمات المنطق، وحملنا من الكلام أو الخيال، أو علمت أوابا من الخلال وأخراهم... وثبت لما أحدثت نظرك نوع من هذه الأنواع معاندا ومرأوة ومتصل عذبة. فهو حجت فيه وميرت، طمعت أن كل ما لم تلابسه من "علوم" وأثر أوله يحرق ذلك المجرى، وأنت متى تعرضت له وأمررت فريحتك عليه ففدت فيه وكشفت عن معانيه هبات لقد ظلمت باطلا، ورميت عسيرا،^(١) وكن الأمدى - وهو ما قد من لصرار الأول عند العرب - لا يحد في المنطق وتفسيراته والخيال والكلام سبيلا إلى النقد الأدبي، ولكنه لا يحدد نفسه - في نقد - بها، ومعروف أن الأمدى من نقاد القرن الرابع. أنى بعد أن كانت لغوهم العربية قد بدأت تستقر، وبعد أن كان كتاب شعر قد نرحم إلى العربية، ولكتنا نلصق في حديثه هذه الحجة التي يحتملها على المداطقة والمتكلمين، كما نفهم تنكره لما عندهم من علم لا يعنى شيئا في ميدان النقد الأدبي.

وإذا قلنا إن كادب، أنفسهم وقد عاشوا في بيئة علمية كهذه لا بد أن يكونوا قد تأثروا بما حولهم وما يقبل إليهم من مفهومات أدبية أو فلسفية، فإن من الآثار بهمف ضد هذا القول موقفا صريحا حين يقول: "داعلم أن المعاني الخطابية قد حصرت أصولها، وأول من تكلم في ذلك حكما، اليونان، غير أن ذلك الحصر كلى لا جزئى. وبحال أن تحصر جزئيات المعانى وما يتفرع عليها من التفريعات التي لا نهاية لها، لا جرم أن هذا الحصر لا يستفيد بمعرفته صاحب هذا العلم ولا يفتقر إليه: فإن البدوى البادى راعى الإياب

(٣) الأمدى: الموارنة، ص ١٧٠.

ما كان يمر شيء من ذلك نفهمه ، ولا يحصر بسأله ، ومع هذا فيه كان يأتي
 بأسحر الخلال إن قال شعراً أو نكته ثأ... فإن قلت إن هؤلاء [يعني
 المحدثين من الشعراء] وقفوا على ما ذكره علماء اليونان وتعلوا منه ، قلت
 لك في الجواب : هذا شيء لا يمكن ، ولا علم أبو نواس شيئاً منه وهذا مسير
 ابن الوليد ولا أبو تمام ولا الجحزي ولا أبو ناصب المتنبي ولا غيره
 وكذلك حري الحكيم في هذا الكتاب كعبد الحميد وابن العميد وأصدي وغيرهم .
 فإن ادعيت أن هؤلاء تعلموا ذلك من كتب علماء اليونان قلت لك في
 الجواب : هذا باطل في نفسه ، فبني له أعده شيئاً مما ذكره حكماؤه هؤلاء
 ولا عرفته ،^(١)

هذا النص في الواقع غاية في الدلالة والخطورة ، وفيه يقرر ابن الأثير
 أن اليونان هم أول من تكلم في المعاني الخطائية ، ولكن "عرب" "تقدمهم
 والمحدثين ، لم يعرفوا شيئاً من كلامهم . ومع ذلك قول حضيتهم ، وأنشد
 شاعرهم ، وكتبنا قدحهم . وابن الأثير الذي سبب قصده أن يكون قد عرف
 شيئاً مما ذكره علماء اليونان يصح أن يقول في شأن كتابه والمثل "شاعر" إنه
 خلاصة واقعة لتقدم العربي في عهوده الخفيفة ، بمعنى أنها لو أردنا أن نستعني
 بكتاب عن كل ما كتب في "تقدم العربي حتى عصره" لكان ذلك كتاب ابن الأثير .
 وهذا الكتاب الذي يمكن أن يغنينا عما سواه يدعي صاحبه أنه لم يصب شيئاً
 من حكماء اليونان وعلمهم . وقد ذكر ابن الأثير المتنبى في ذكر من الشعراء ،
 وأنكر أن يكون هذا قد أفاد كذلك شيئاً من حكمة اليونان . ونحن نعرف
 أن للحاتمي رسالة حاول فيها أن يرجع عدداً هائلاً من حكمة المتنبي إلى
 عبارات مأثورة عن أرسطو^(٢) . ومهما قيل في شأن مصدر هذه الحكمة عند
 المتنبي والذي لا شك فيه أنه لم يتأثر فنياً بمؤثر أجنبي . إذ الحكمة قديمة

(١) ابن الأثير : المثل السائر ص ١٨٦ .

(٢) هذه الرسالة منشورة ضمن مجموعة "التحفة البهية" .

في الشعر العربي هي والمثل على سواء ، وهي طبيعة في هذا الشعر على أساس من فكرة بنية القصيدة : في مجال الحديث عن الفن لا يمكن أن يقال إن المتنبي متعلم من معالم التطور الفني : فالقصيدة عنده هي القصيدة من يوم وجدت ، والمفاهيم الأدبية التي تمثل فيها هي المفاهيم التي تمثلت منذ وجدت هذه القصيدة . أما الشعراء الآخرون فهم — عدا البحري — الذين يعدون مجددين . وكل ما عديم من جديد هو حفلهم بالصعة ومبالغتهم فيها حتى صاروا إلى التكلف . ولكن هذه الصعة قديمة ، والشعر المصنوع يعرفه العصر الخاهلي بصورة ما . ولكنه كان من غير قصد ولا تعمس ، لكن طباع لقوم عفوا ، فستحسنوه وماثوا إليه بعض الميل ، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره . حتى صنع زهير الحوليات على وجه التقيح والتقيح ، (١) . هناك الصعة قديمة لم تدخل الشعر على يد أولئك الشعراء العباسيين ، وكل ما صعه هؤلاء أنهم انتبهوا لعصر الصعة وعصاها عن قصد . ومعنى هذا أنهم لم يتأثروا (كما يدعى ابن الأثير) بمفاهيم فنية طارئة .

وإلى هنا نحسب أن القضية قد عرضت من جميع أطرافها ، ويبقى أن نحدد موقفنا من آراء هؤلاء القدامى والمحدثين ، الشرقيين والمستشرقين ، فيما إذا كانت المؤثرات الخارجية قد قامت بدور ما في تشكيل الآداب والنقد الأدبي عند العرب . وواضح أما بسبيل خطورة في تحديد هذا الموقف ، ولكننا سيجده من المادة ذاتها التي عرضناها في هذا الفصل وفيما مضى من فصول .

وقد سبق أن انتهينا إلى القول بضرورة التفاعل بين النشاط الفكري والعصور المتأخرة . وإن كما لم نذهب إلى القول بتأثير واحد منهما في الآخر تأثيراً مباشراً (٢) . ورأينا كذلك ظلاً لطريقة ، المحاكاة ، كما نعرفها

(١) ابن رشيق : العمدة ، ٢ : ١ ، ١ ، ص ٨٣ .

(٢) راجع الباب الثاني ، الفصل الأول من هذا الكتاب .

عند اليونان ، وكذلك بعض الأفكار الأفلو طيبة في النفس والطبيعة ، يتشر في فهم أي سديان — كما يعرضه أو حيارب — للحال الطبيعي والجمال المصنوع (١) . وقبلا كذلك إن هؤلاء العلماء لم يكونوا يقننون للأدباء . وصحيفة بشر بن المعتز ليست قوانين للأدب وإنما هي حشد من الصائح التي يسديها الكاتب لمن يشدو صاعقة الشعر . ولكن الطريقة احتمالية توقفت بين هؤلاء العلماء ، واتخذوا فيها موقفا يتفق تماما مع موقف القاد ، فقد انفق الجميع على احتمال الحسى الشكلى ، ويمثل هذا الممهم في إنتاج الأدباء أنفسهم حينما عوا في أدبهم بالقيم التعبيرية الشكلية . ومن ثم لا يمكن القول إن لتأثير كان مباشر آيين الأفكار المستورده والاتجاه المنحى . على أنه إن كل هناك تأثير غير مباشر فإنه لا يمكن أن يكون قد حدث إلا في وقت متأخر ، فكتاب الشعر لأرسطو لا يترجم إلا في النصف الأول من القرن الرابع (بين ٣٢٠ . ٣٣٠ هـ) (٢) . وهي ترجمة أبي بشر متى بن يونس . أما ترجمة ابن رشد فقد جاءت بعد ذلك بقرنين ، أي في القرن السادس الهجرى . وقد سبق أن ذكرنا ما لحق هذه الملاحظات من تشويه جاء نتيجة لمحاولة تكيف هذه المادة الأجنبية على الأدب العربى مع هذا الأدب ، وكان التصورات العربية هي التي انتملت إلى هذه الملاحظات لأنها تأثرت بها . ولكن ربما حدث ذلك التشويه في المفهومات الكبرى كالكموىمى والتراجيدى اللذين لم يكن لهما رصيد في هذا الأدب ، أما المفهومات الخريئة فإننا نجد تشابها كبيرا بينها عند أرسطو وعند العرب وقد رأينا من يشير إلى أن تمييز العرب بين الاستعارة والتشبيه هو ما نلحه عند اليونان ونستطيع أن نضيف هنا من تشابه التناول بين العرب واليونان لبعض المفهومات الأدبية الجريئة الكلام عن التعقيد فى الأسلوب وعن الغموض . وقد كان

(١) راجع الباب الثانى ، الفصل الأول من هذا البعث .

(٢) أنظر لاجر Egger نفس المصدر ص ٥٥٦ .

التعقيد من الخصائص التي عرفت لمن أي تمام وكان سبب هذا التعقيد في شعره استعارة التي كانت تقوم على علاقات بعيدة (أخرج الدهر) . هذا ما عرفت العرب . ويؤكد يكون هذا المفهوم هو نفسه ما ترووه عند أرسطو في حديثه عن الأسلوب ملعن *style* والأسلوب غير المفهوم : ولا غير . وتعقيد يحدث عندما يتكون الأسلوب من استعارات ، أما غير المفهوم فهو الأسلوب الذي يستخدم ألفاظ عريضة أم «درة» . ويقول أرسطو : «إن حقيقة لتعقيد هو التعبير عن حقائق شائعة مع إيشء علاقات غير ممكنة سها . وهذا لا يمكن أن يحدث في أي نظام لأفاد عادية ، ولكنه من الممكن أن يحدث إذا استخدمت الاستعارة . . . وأما الأسلوب غير المفهوم فهو الذي يترك من ألفاظ عريضة (أو «درة») .»^(١) .

وإذا كان من الدافع أن مشكلة تعدد قد ثارت من جانب الماهيين لفن أي تمام لأنه بدت يخرج على "قواعد التي سميت عمود الشعر ؛ فقد كان طبيعياً أن يستعمل هذا العمود على هاتين القاعدتين : حسن الاستعارة والوصوح . ولكن هل معنى هذا أن مجموع قواعد عمود الشعر قد أخذت عن أرسطو ؟ إن "أشابه لا يقتصر على هذين المفهومين ، ولا على التفريق بين تشبيه والاستعارة الذي دل عليه حروباوم ، بل يستطيع أن يجد مفهومات أخرى يتضح فيها تشابه بين "الساوول العربي والساوول الأرسطي . فقد قام أرسطو بدراسة صوتية حفيظة في توظيفه للحروف والمقاطع (وقد يمكن الوقوف معه في ذلك عند الخفاحي في كتابه «سر الفصاحة») ثم مال بالحديث على علم العروض . وبعد أن درس عناصر أحملة كالاسم والفعل وغيرها ، وعرف كل عصر تعريفا يقرب في كثير من التعريف الذي نجده عند نحة العرب ، وحرره ذلك إلى الحديث عن الاستعارة وقسمها أنواعاً بصورة قد نجد لها شبيهاً عند علماء اللغاه العرب ، بعد كل ذلك

S. H. Butcher . Aristotle's Theory of Poetry and Fine (١)
Art : With a Critical Text and Translation of the Poetics, p. 83.

أخذ في الحديث عن الأسلوب فتدل . وإن كان الأسلوب أن يكون واضحاً
 دون إسفاف^(١) ، وهذا مفهوم عام عند البيهقيين "عرب" . ولكن أرسطو
 حريص . والبيهقيون "عرب" مثله في هذا الحرص - على أن يطلب في
 الأسلوب في الوقت نفسه الوضوح والسهولة . ورواية عند محمود شعر لعرفي
 تقدم لنا هذا المفهوم . وليس هذا فحسب . بل عند أرسطو مشكلة في مسأله
 وقف عندها العلماء العرب وتشابهت وجهة نظرهم فيها معه . وهي مسأله احتدار
 الأورار الشعرية . فـ"سطو" هذا في الأورار والأورار الأدبية . وإذا
 كانت هذه الأورار تقسم لـ"سعة" في صورته وأخرى في "السعة" ذاتها .
 فـ"سطو" اختيار الأورار المناسب^(٢) . و"سطو" العرب كما ويسمى ذلك في محمود
 الشعر : تحير لـ"سطو" . ومحاولة احداث في الأورار بعض الأعراس
 الشعرية وبعض الأورار معروفة . وربما كان هذا موضوعاً بدراسة حمائية
 مستقلة . ولكن الخليل حين يعرف هذه الحقيقة فإنه يقص عليها تدجلاً عممية
 استقرائية لا نتيجة دراسة فنية خصائص هذه الأورار . وعلاقته بالأورار
 أو الأعراس الشعرية التي ارتفعت^(٣) .

وهكذا يمكن أن يكشف البحث عن كثير من أوجه التشابه في المسائل
 المثارة وصريقة تناولها بين أرسطو والعلماء العرب . ولكنهما مسائل حركية
 في أغلب الأحوال . وقليلاً ما تكون المسألة المثارة كنية (احتمال في الصيغة
 واحتمال المصوغ) . فهل يقضى هذا التشابه في المسائل الحركية بالقول بتأثير
 أرسطو في المفاهيم الأدبية الجزئية التي كانت ذائعة بين العرب ؟

يبدو أنه من الصعب - حتى الآن على الأقل - التقطع بأنه كان لأرسطو
 دور إيجابي في توجيه المفاهيم النقدية عند العرب . لأن النقد العربي كان
 يشترك - كما هو الصيحي - من الأدب العربي ذاته . ولم يكن في يوم من

Butcher : op. cit., p. 81. (١)

Ibid, p. 93 (٢)

الأيام يتقدمه خطوة ويأخذ بيده إلى طريق جديدة . بل كان — كما قررنا — تدفعه على الدوام . والقواعد التي رأبها تنشأه مع ما قل به أرسطو هي قواعد عمود لشعر الذي هو بمثابة التقاليد الفنية الشائعة في الأدب العربي منذ العصر الجاهلي ولا يمكن أن يقال إن الشعر الجاهلي في بنائه وأسلوبه وتقاليده الفنية كان متأثراً بمفاهيم أرسطية . وقد سبق أن عرفنا أن الصنعة القديمة في شعر العربي ترجع إلى العصر الجاهلي ، كما قرر ابن المعتز وأصع علم البديع أن هذا البديع كان معروفاً منذ ذلك العصر . وأن مهمة ابن المعتز كانت هي أن يصع أسماء يحدد بها عناصر هذه الصنعة البديعية . ولذلك رأينا الجحط يحسن تماماً مفهوم البديع حين يطلقه على الأمثال لأنه سابق لابن المعتز . وابن رشيق يحدثنا عن حبل القدماء بأسماء هذه العناصر البديعية التي أطلقها ابن المعتز كالحساس مثلاً^(١) . فلعجاجة في حديث يذنه وبين ابنه رؤية يسمى الحساس عطف الرجز .

ولم يكن أرسطو وحده هو الذي كتب في البلاغة والتقدح في بحث في احتمال تأثيره على البيان العربي . فهناك بلوتارك . وله كتابان عن نظام الألفاظ *Sur l'Arrangement des Mots* (وهو موضوع سبق أن عالجه دينيس الهيكار ناسي *Denys d'Halicarnasse*) . . . ولكنه لم يبق من هذه الكتب إلا عاوين^(٢) . ونحن نعرف أن البيان العربي لم يحتفل بمشكلة نقدية احتفاله بمشكلة النظم . ومعروف أن البحث احمالي لإعجاز القرآن هو الذي جر إلى هذه المشكلة . وظلت نظرية النظم تنطور حتى وجدنا عبد القاهر الجرجاني يعطيها أهمية خاصة بدراسته النفسية لها وربطها بفكرة المعاني السحوية . والذي يقرأ في كتاب إجر ما نقله عن كتاب بلوتارك ، عن الخليل ، يلمس التوافق العام بين فكرة بلوتارك في نظم الألفاظ وفكرة الجرجاني . يقول إجر : « أنظر فيما يلي كيف أرحع الآثار القسوية للصورة السحوية

(١) ابن رشيق : « أمد » ج ١ ص ٢٢٧ .

(٢) Egger : op. cit., p. 427

إلى الحركة الطبيعية للروح التي حركتها العاطفة إن التقديم والتأخير^(١) هو تغيير النظام العبادي للكلمات والأفكار ، ذلك الذي يشبه الطابع المعبر عن الصراع وعن العاطفة . وفي الحق إن العصب والفرع ونسجها والعيرة وكل المواضع الأخرى كذلك (لأنه يوجد كثير منها لا يستطيع أن نحسبه هنا) كما تخرج النفس عن طورها . وكذلك فإننا نجد أن نضع فكرة نمضي وكأننا نقفز إلى أفكار أخرى . وسنحس أشياء أخرى في الوسط لعود مرة ثانية إلى الفكرة الأولى ، ونغير ألف مرة محتعة — تحت إلحاح المعاني المختلفة التي تتجدد سبب العاطفة — من النظام وتتسلسل الصيغ للكلمات والأفكار . وكذلك لا تستصعب اللغة عند أغلبية الكتب بالتقديم والتأخير أن تقلد عمل الطبيعة . ويكون لغز كاملاً عندما يمتزج بالطبيعة . والطبيعة — بدورها — لا تنجح مطلقاً أكثر من نجاحها عندما تتضمن فناً في خبيثتها^(٢) ثم يأخذ عبادة ويحلها ميلاً نظام الألفاظ فيها والسبب الذي من أجله تأخرت بعض الألفاظ وتقدم غيرها . وكل ذلك قريب جداً من مبحث التقديم والتأخير عند العرب . ويوم يخرج إلى الناس كتاب المساهم الأدبية^(٣) لحارم انقرطاحي سيكون هناك ميدان أوسع ومادة وفيرة للتماس وحده جديدة من التشابه بين المشكلات الأدبية التي تنوأت عند اليونان وعند العرب وطريقة تداولها . ولكن هل ترحم كتاب بدوتوك وعن الجليل^(٤) ؟ (كان يدسب هذا الكتاب للروحيين^(٥) . وهل قرأ الجرحى هذه الترجمة حتى نقول بتأثره في فكرته في النظم والمعاني الحوية بمفاهيم خارجية منقولة ؟

(١) Hyperbate.

(٢) Egger : op. cit. pp. 434 — 5.

(٣) كتاب ثمين مخطوط في مجلد كبير بدار الكتب .

(٤) صحح هذا لوصف فوشيه laucher سنة ١٨٠٤ . رجه إعر Egger من ٤٢٦

ما يزال لبحث في هذه المسئلة يحتاج إلى عمل كثير ومادة أوفر . وقد حاولنا فيما مضى أن تقدم قد آمن المسائل التي يمكن أن يبحث فيها عن مؤثرات خارجية . ونحن الختلفة بعد كل بحث أن الميدان الأدبي لم يتأثر في حوضه ، أنه عند العرب مؤثرات خارجية ، فكل الاعتبارات الخاصة بما يقصده . وللقائيد مسمية التي تخصص لما قواعد الصناعة الأدبية ، كلها تابعة من طبيعة الأدب فقبلي . ليس له بعد ، حتى واحد يحاول أن يبحث عن إمكان وجود مؤثرات خارجية أثرت فيه (عدا حرو و سواه في مسئلة الأوران) . أما عناصر الصناعة أو أدواته ، فقد بدأت تأخذ أسماء بعضها رغبة من البيانيين في حصر هذه الأدوات رغم كثرتها . وكثيراً ما حثنا هؤلاء البيانيون حول الأسماء الذي يصفونها عن أداة من هذه الأدوات (المطبق والأنواع للخدمة تحت الحواس وعنه) والاختلاف في الاسم معناه أنهم هم الذين كانوا يحوزون هذه الأسماء . وإن لمعة واضح عم البديع يؤكد هذه الفكرة حين يقرر أنه وضع أسماء للعناصر القديمة التي عرفت في صناعة الشعر منذ العصر الجاهلي ولم تكن لها أسماء من كانت تمارس ممارسة عملية . فكل ما حدث إذن هو أن هذه الممارسة العملية القديمة قد وصفت عد البيانيين . واستلزم هذا اوصاف اصطلاحات يمكن أن تسهل تداول الأفكار من من لا يمارسون صناعة شعر مدرسة عملية ، فظهرت بذلك كل الاصطلاحات البالية التي تساعد المراء من جهة على الحكم على الأعمال الأدبية . كما تساعد معلى الأدب على تفهيم التلاميذ عندهم صناعة من جهة أخرى . فالتشابه الذي نجده إذن بين تدوين الخربيات عند اليونان وعند العرب لا يقطع بتأثير المفهومات الأدبية الجزئية اليونانية في العربية . فقد يكون التشابه نتيجة لتطور الطبيعي في الفكرة العقلية الواحدة عند اليونان وعند العرب .

ومن كل ما مضى يصبح أسوأ أمل إلى القول بأن المؤثرات الخارجية لم يكن لها دور إيجابي واضح في ميدان الأدب العربي وبالسالى في ميدان النقد ، بحاصة

في المشكلات الكبرى الخهرية الخاصة بها الآت ، ولقد ، ولكن هذا
لا ينبغي أن تكون هناك آثار غير مباشرة في بعض المشكلات الخيرية إن وقف
عندها البيانون يوم حاولوا حصر الأنواع والعناصر النفسية ، تبدأ مظاهر
ذلك عند قيامه بن جعفر ، ثم تظهر في القرن الرابع ، ثم تعود لمظهر حتى
تتسلها المدرسة الفلسفية ، مدرسة السكاكي ، فيما بعد ، فإننا نجد أنها
أمام علم هائل من العلوم العربية ، ولكنه لم يكن علماً يصلح لنفع
مع الحياة .

الفصل الثاني

المجتمع واللغة

١ - المجتمع

• من عادات كل شعب عود في

كل بلد - عود خاصا - قنبر

تقدمة

ليس غريباً أن نلجأ إلى المجتمع نبحث فيه عن كل ما يستطيع أن يمدنا به من تفسيرات لأوضاع وطواهر فنية خاصة في الفن القولي الذي يستخدم اللغة أداة للتعبير . ومعروف أن اللغة ظاهرة اجتماعية من الطراز الأول ، وأن النشاط اللغوي يتوارى دائماً مع النشاط الاجتماعي ؛ فالمجتمع بشق ألوان النشاط فيه يترك كثيراً من الانطباعات التي يمكن تمثيلها في النشاط الفني كذلك . وإذا كان من المقرر أن المجتمعات في تطور دائم ، لا يكاد يستقر مجتمع على وضع فترة طويلة من الزمن ، فكذلك يكون الشأن فيما يختص بالنشاط الفني ، لا ينصور أن تستقر الأوضاع فيه إلا بمقدار ما تستقر الأوضاع الاجتماعية . (حين يذكر الأوضاع الاجتماعية نقصد إلى كل مكونات المجتمع من عادات وأخلاق وديانة وثقافة وسياسة واقتصاد .. الخ) . وليس من باب الصدفة أن نجد الثورات دائماً وفترات الاضطراب والقلق والهزات السياسية والاقتصادية تصحبها اعتبارات جديدة في ميدان الفنون تشيع فيه الحركة والازدهار

والفنان على صلة دائمة بمجتمعه ، يقدم إليه ما يتساق مع حاجته ، سواء رضى عنه المجتمع أول الأمر أو واجهه بصرامة . وخضوع الشاعر

لمجتمعه حقيقة لمسها أكبر الشعراء أنفسهم ، فعرفوا أنهم لا شيء بدون المجتمع .
يقول حوته في بعض شعره :
«ماذا أكون بدوئك
يا صديق الشعب»^(١) .

وفي خطاب من الشاعر جورج مردث G. Meredith إلى أحد أصدقائه يكتب مردث أنه علق كل شعره في مسبار ، ويقول : «والحق أنني ما دمت خادماً للشعب فإنه يجب علي أن أنتظر حتى يأتى سیدی قبل أن آخذ في الغناء بشاط»^(٢) . ولكن هل معنى هذا أن المجتمع هو الذى يفرض على الفنان اللون الذى يرتاح إليه ، ومن ثم تكون الاعتبارات الفنية مصدرها المجتمع لا الفنان ؟ لو صح هذا لما كان للفن دور إيجابي في المجتمع ، لأنه يربط نفسه دائماً بالاعتبارات السائدة في هذا المجتمع . وصحيح أن هذا الربط وحده سيكفل تطور هذا الفن ، لأن المجتمع لا بد أن يتطور ، فيتطور الفن بتطوره . ولكن ألا يمكن أن تكون هذه القضية معكوسة ، فتكون مهمة الفن هي التطور بالحياة . هي الإمداد الدائب لعوامل التطور المستمرة في المجتمع ؟

والقضية وعكسها بصوران موقفين متعارضين في تصور علاقة الفن بالمجتمع ؛ ذلك أن القضية تجعل المجتمع هو مصدر الاعتبارات الفنية ، يفرضها على الفنان ويأخذها بها في تقدمه . والعكس يجعل من الفنان شخصاً له كيانه وله فرديته . وهو مصدر كل الاعتبارات الفنية لأنه هو الذى يبتكر دائماً ويشق الطريق .

ولكن يبدو أن أحد الموقفين ليس موقفاً على طول الخط ، لأننا لا نستطيع أن نشكر تأثير الفنان بمجتمعه . ويبدوا أن العمل الفني — كل عمل

(١) L. L. Schucking . The Sociology of Literary Taste, p. 39.

(٢) المرجع السابق ٤٠ .

فنى أصيل ناجح في المجتمع — يجمع بين الطرفين ، فهو ، بالتلف من نوعين من القيم ، وهي قيم جوهرية في ذاتها ، ولكنها متفرقة في مجموع الأثر . فمن ناحية نلاحظ القيم الموضوعية ، وهي التي لا علاقة لها بإرادة الفنان ، وإنما بمقتضيات العصر والتزامات الحياة ، ومن ناحية أخرى نجد القيم الذاتية البحتة ، وهي التي تنص أوثق الاتصال بالفرد نفسه ،^(١) . بالعمل الفني الواحد ينقل إلينا دائماً قيماً اجتماعية هي تلك التي تتصل بالاعتبارات الفنية من وجهة نظر المجتمع ، كما ينقل إلينا قيماً فردية خاصة بوجهة نظر الفنان ذاته . بعبارة أخرى نستطيع أن نقول إن هناك ما يشبه التقاليد الفنية العامة في كل مجتمع من المجتمعات . ومن خلال هذه التقاليد وفي أثناءها تبرز شخصية الفنان بما هو فرد متميز البطرة ، ممتاز الخبرة . وليس للفنان أن يمس هذه التقاليد فيفقد عمله قيمته الاجتماعية ، لأن تطور التقاليد رهن دائماً بتطور المجتمع ذاته .

ولا أحسبني هنا بسبيل دراسة مفصلة لموضوع العلاقة بين الفن والمجتمع ، فقد شغل هذا الموضوع كتباً كثيرة عدد أمثال دلاكروا ولالو وهربارت ريد . ولكن مهمتنا هنا هي في أساسها محاولة لتفسير بعض الظواهر الفنية التي سادت في الأدب العربي واتخذت أساساً لبقده ، على أساس من أوضاع المجتمع العربي وطروقه العامة .

وقد تبين لنا هنا أن دراسة المجتمع لا تقدم لنا تفسيراً كاملاً لكل الظواهر الفنية التي تصادفنا في مجتمع من المجتمعات . لأن قدراً من هذه الظواهر مرجعه في العادة إلى الفنان ذاته ، وتفسيره لا يأتي إلا من دراسة خاصة للفنانين أنفسهم من حيث هم أفراد لهم مميزاتهم . وإذن فدراسة المجتمع العربي مثلاً يمكن أن تفسر لنا قدراً من الظواهر الفنية ، تلك التي كانت بمثابة

(١) هيلدي ر. اوشري : نشأة الاجتماعى والتعبير الفنى ، مجلة الكتاب المصرى ، عدد ٨
عدد ٣١ ، إبريل سنة ١٩٤٨ ، ص ٤٠٢ .

التقاليد العامة التي كانت مفروضة من جانب المجتمع على كل أديب أو شاعر ،
والتي كان يحاسبه عليها حساباً عسيراً .

وينبغي أن نذكر هنا أن المجتمع العربي لم يقف ليحاسب الشاعر على
الحديد الذي أضفاه إلى مجموعة الخبرات التسمية السابقة . وعن أهمية هذا
الذي أضفاه بالنسبة لحياة الجماعة الروحية ، ومدى ما فيه من عمق ، ولم يسأله
عن أي غاية نفعية ، أخلاقية أو غير أخلاقية . ولمسكه كان يكتب دائماً
بالمصلحة الخالصة . فلم ينظر المجتمع العربي حين نظر في الشعر أي نظرة تطورية
ولمسه كان ينظر في الأغلب الأعم نظرة فنية صرفة ، كانت نظراته مرتبطة
بالاعتبارات والتقاليد الفنية الشكلية . فهذه الاعتبارات والتقاليد هي التي
أثرت في الأدب العربي ، وكان الخروج عليها بمثابة الخروج على أوصاع
المجتمع ذاته ، ومن ثم كانت أساساً قوياً من أسس النقد العربي .

بيد أن هناك مشكلتين تنفرعان من قضية كبرى هي أما تحدثنا دائماً عن
الأسس الجمالية في النقد العربي دون أن نحدد عصره بذاته كما هو المؤلف
في دراساته الأدبية ؛ فقد نتج عن ذلك : (أولاً) أن عدم تحديد عصر
بذاته معناه أننا سنعاصر المجتمع العربي منذ العصر الجاهلي ونتابه في تطوره
بعد الإسلام . ولا شك أن المجتمع العربي قد تطور تطوراً ملحوظاً في
ذلك العصر والعصور الإسلامية . وهذا يكفي لأن يخلق صعوبة تحول فيما
يبدو دون دراستنا ، وهي أننا قد لا نجد تقاليد ثابتة ، واعتبارات فنية عامة
ياخذ بها المجتمع الشعراء ، وياخذ الشعراء بها أنفسهم ، على أساس أن
التقاليد والاعتبارات الفنية تتطور — كما رأينا — بتطور المجتمع . فإذا كان
المجتمع العربي قد تطور في هذه العصور فلا بد أن تكون تلك التقاليد
والاعتبارات قد تطورت . (الثانية) : أن الأدب العربي لم يقتصر بعد الإسلام على
شبه الجزيرة العربية ، بل امتد إلى بلدان الشرق والغرب ، ودخل بذلك
في مجتمعات مختلفة في جميع مكوناتها . واختلاف هذه المجتمعات يقتضي

أن يكون بينها اختلاف في الاعتبارات والتقاليد الفنية الخاصة بكل مجتمع .
بعبارة أخرى لا بد أن يكون الطابع الفني لهذه المجتمعات مختلفاً . وعندئذ
تنشأ الصعوبة من عدم تحديدنا دراسة الأسس الجمالية في النقد العربي في مجتمع
عربي بذاته .

ولكن يبدو أن هاتين الصعوبتين وهميتان ، لأننا نستطيع في كثير من
الاطمئنان أن نتحدث عن الأسس الجمالية في النقد العربي دون تحديد عصر
أو مجتمع لسبيين على الأقل : (الأول) أنا لا نجد طاهرة فنية كانت تشيع
في الشعر الجاهلي — أي في شبه الجزيرة قبل الإسلام — قد كفت عن
الاستمرار في الشعر الإسلامي في عصوره المختلفة . وكذلك لا نكاد نجد
طاهرة فنية في هذه العصور لم يكن لها أساس في الشعر القديم . وقواعد
الشعر (عمود الشعر) التي حددت في العصر العباسي كانت مشتقة من الشعر
القديم ذاته . (الثاني) أن مادة النقد الأدبي ، سواء منها النقد الشعبي ولقد
العلمي (المدهجي الذي ألفت فيه كتب) في كل عصور الأدب ومجتمعاته ليست
بالضخامة التي تخيلها . وقد قررنا من قبل هذه الحقيقة ، وهي أن الأحكام النقدية
كانت تنكرر على الألسنة دائماً ، ولا غرابة مطلقاً في أن نجد لأبي عمرو بن
العلاء حكماً في شاعر أو شعر ما يأخذه ابن رشيق في القرن الخامس أو غيره
لنفسه . والكتب التي ألفت في النقد ليست بمنجاة من هذه الطاهرة ، فقد كان
مؤلفو هذه الكتب ينتهجون سابقهم انتهاياً ، فإذا بنا نقرأ في هذه الكتب مادة
متكررة دائماً . وضرباً مثلاً لذلك كتاب « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر ،
فلم يأت بعده مؤلف لم ينقل عنه إلا في السادر . وقد عني القاد بالسرقات
الشعرية ، يحصونها ويتبعونها ويفردن لها باباً في كتبهم ، ولم يعنوا بالسرقات
النقدية . وحتى باب السرقات الشعرية كان باباً مستهياً بينهم . وهذا طبيعي لأنه يوم
تحدد السرقات في كتاب ما يكون من الضروري أن تنكرر هذه المادة في
الكتب التالية التي ستفرد باباً للسرقات . ويطول بنا الوقوف كثيراً إذا نحن

حاولنا إحصاء ما نسميه «السرقات النقدية» ، ولكننا نستطيع أن نعود إلى تقرير حقيقة أننا نستطيع أن نكتفى لتصور النقد الأدبي كله عند العرب بوضع كتب تحصى على أصابع اليد .

معنى كل هذا أننا لا نكاد نواجه أى صعوبة حين نبحث بخاصة عن الأسس العامة التى تتمش فى النقد العربى دون تحديد لعصر أو مجتمع بذاته . ومع ذلك فسنفرد مكاناً فيما يلى للإلقاء نظرة على بعض المجتمعات الإسلامية ، لتبين إلى أى حد كانت هذه المجتمعات تختلف فى نظرتها إلى الأدب . وما إذا كان هذا الاختلاف يمس جوهريات الفن الأدبى وتقاليده الراسخة .

١ — والبحث عما يمكن يكون للمجتمع العربى بصفة عامة من أثر فى شيوع بعض الطواهر الفنية إنما يتصل بالشكل . والتقاليد التى يفرضها المجتمع تقاليد لا تنفذ إلى روح الأدب ، بل تقف منه عند مطهره الخارجى . وهى إذا اتصلت بداخله لم تتصل به لتبعث فيه حيوية جديدة ونشاطاً جديداً ، بل لتضع له أساساً روحياً مثالياً ما يلبث أن يصير إلى اخمود والبرود . وهذا الأساس نستطيع أن نستكشفه منذ العصر الجاهلى ، حين كان حياً متفاعلاً مع المجتمع البدوى ، ثم بعد ذلك ، بعد الإسلام ، حين أصبح تقليداً جامداً لا حياة فيه . لئلا نأخذ توضيحاً لذلك المثل الأعلى الأخلاقى منذ العصر الجاهلى ، وأثر هذا المثل الأعلى فى تكييف بعض تقاليد القصيدة العربية حتى بعد الإسلام . فالبدوى ، مثله الأعلى فى الأخلاق تركز فيما سماه (المروءة) ؛ تغنى بها فى شعره وأدبه . ومن الصعب أن نتحدثها حديثاً دقيقاً ، ولكن يصح أن نقول : إنها تعتمد على الشجاعة والكرم^(١) .

هذا المثل الأعلى — المروءة — الذى ينبع من بطر الصحراء ، وأخذ البدوى نفسه به أحداً ، فكانت الشجاعة وكان الكرم ألزم ما يلزمه فى مجتمعه البدوى

(١) أحمد أمين : فجر الإسلام ط ٥ ، ص ١٠

وبيته الصحرأوية ، قد تجمد ليكون هو الرصيد الخلقى لقصيدة المدح العربية
لأن العصر الجاهلى وحده بل فى كل عصور الأدب العربى . المروءة - أو
الشجاعة والكرم - هى المادة الأخلاقية التى استمد منها شعر المدح - وهو
كثير ضخيم - فى الأدب العربى . ولا نكاد نجد شاعراً لا يتخذ المروءة
أساساً لمدحته ، فأصبحت بذلك تقليداً عاماً . كل مدوح لا بد أن يتمثل فيه
هذا المثل الأعلى - الشجاعة والكرم . وطبيعى أن يكون الهجاء سلباً لهذا المثل
من المهجو والرائء . هو إثبات هذا المثل للتوفى مع صرف الفعل إلى الماضى
كما قالوا . وقد سبق أن وقفنا عند النسيب ورأينا أن الشاعر الجاهلى لم ينظر
- حين شبب - إلى محبوبته بل تمثل فيها المثل الأعلى الحسى للمرأة ،
فكانت كل محبوبة صورة لهذا المثال ، تماماً كما كان كل مدوح صورة
لمثال المروءة .

هذه المثل التى افعل بها الشاعر الجاهلى هى بعينها المثل التى نصادفها عند
الشعراء فيما بعد . لم تتغير بمضى الزمن ، ولا باختلاف المجتمعات . وثبات
هذه المثل وتكرارها أفقدها حيويتها ووقعها الذى كان الشاعر الجاهلى ينقل
به ، وانتقل الأمر إلى الآلية التى تفقد كل حيوية وجمال . وتوفيراً لهذا الجمال
اضطر الشاعر إلى أن ينسج لهذا المثال أو ذاك أحسن ثوب ، وأن يعرضه فى
أحسن معرض كما كانوا يقولون . ومن هنا كان التحول من الجوهر ، من
المحتوى الفنى فى الشعر إلى العرض ، إلى الشكل .

هذا هو أول تفسير يمكن أن يكون صدق لآلية الاجتماعية الجاهلية
ومثلها السائدة : الانصراف عن المحتوى والاهتمام بالشكل ، لأن مادة هذا
المحتوى واحدة ، فإذا هى تكرر فى صورة واحدة أصبحت مملة . ولذلك
كان من أخطر أنواع السرقات التى عددها النقاد هى سرقة المعنى واللفظ جميعاً ؛
فهذا أبشع السرقة أما إذا أخذ المعنى وكسى اللفظ الجديد فهذا عندهم مقبول ،
لأن المعانى استغذت من قبل ، ومهمة الشاعر هى أن يعيد عرضها وليكن صور

جديدة . الشجاعة والكرم معنيان قال فيهما الشاعر الجاهلي ولا بد أن يقول
فيهما الشاعر الإسلامي . وعندئذ لم يكن أمامه سوى أن يبتكر لهما صورة
لفظية جديدة لم يعرضا فيها من قبل . ومن هنا ينصرف النشاط الفني كله إلى
تحسين الصورة وتجويدها ، ويعنى النقد بهذه الصورة ، يحللها ويدرس عناصر
الجمال فيها على النحو الذي رأيناه في الباب السابق .

المعاني أصبحت مبتذلة ملقاة في الطريق كما قالوا . يعرفها كل إنسان .
وهل هناك من لا يعرف الشجاعة والكرم ؟ ولكن المعول على الصورة التي
يستطيع أن يصور فيها هذا المعنى . وقد ترتب على ذلك أن أصبح النظر إلى
مادة العمل الأدبي أو الفني بصفة عامة مسألة ثانوية جداً ، ووجد النقاد في
أيديهم الحججة القوية دائماً والمثل الحسي الواقع ، ورأينا — من قبل —
قدامة بن جعفر يفرق بين التجارة والخشب ؛ فنوع الخشب في ذاته لا قيمة له
ولأنما القيمة في التجارة ، في الصنعة التي تتناول هذا الخشب فتعطيه صورة .
فالصورة الجميلة تجعل من أى خشب عملاً فنياً رائعاً . والخشب في متناول
الجميع ، ولكن اليد الصانع هي التي تستطيع أن تخرج منه عملاً جميلاً ،
ولا يعيب هذا اجمال أن يكون الخشب في ذاته من نوع غير جيد أو رديئاً كما
يقول قدامة .

فالمادة قد تكون رديئة وقد تكون جيدة . لتكر ما تكون . إذا كانت
معروضة في صورة جميلة .

هذا المبدأ الذي كان شائعاً عند النقاد والشعراء على السواء لم يترك فرصة
كبيرة للنقد الأخلاقي أو المفعلي أو التعليمي أو الاجتماعي بصفة عامة أن
يطهر ويحتل مكاناً بارزاً في النقد العربي كما رأينا من قبل . والعناية بالصورة ،
بالتجارة ، بالصنعة ، تلك العناية التي عرفناها منذ "شعر الجاهلي" ، أصبحت
أمرأ لا فكاك منه بالنسبة للشعراء التالين ، لأنهم كانوا — متأثرين بالمثل
البدوية القديمة — يكررون القول في نفس المعاني والأغراض التي قال فيها

سابقهم ، فكان لابد لهم أن يجدوا فقط في صورة هذه المعاني حتى لا يكرروا سابقهم . فإذا وجدنا الصنعة تزايد في الشعر العربي وبتزايد اهتمام الشعراء والبقاد بها يوماً بعد يوم فإن ذلك يكون طبيعياً على أساس أن الحاجة الدائمة إلى تجديد الشكل وإدخال التحسين عليه كان يستدعي مصاعفة الاهتمام بعناصر الصنعة .

وهكذا تبين لنا نتائج التمسك بالمثل الجاهلية . فإذا بهذه المثل تكون سبباً قوياً في نهضة الصنعة وتزايد الاحتفال بها .

٢ — وإذا نحن رجعنا إلى الحياة الاجتماعية عند العرب في العصر الجاهلي وجدنا النظام القبلي هو السائد ؛ فالقبيلة هي الوحدة التي انبنى عليها كل نظامهم الاجتماعي^(١) . ومن ثم نجد وحدات كثيرة متفرقة ، وكل وحدة قائمة بذاتها . وأفراد كل قبيلة متعاونون متماسكون :

لا يسألون أحام حين يذهبهم في الثائبات على ما قال برهانا فهم كالعناصر المنشابة في الوحدة العضوية الحية . وأفراد القبيلة كذلك تسودهم ديمقراطية عجيبة تجعل لكل منهم قيمته في هذه البنية الحية . فالمجتمع البدوي كله عبارة عن مجموعة من القبائل أو الوحدات المستقلة ، وكل وحدة عبارة عن مجموعة من الأفراد المتعاونين المتفاعلين . هل يمكن أن نلصق طلائع هذا النظام الاجتماعي في عملهم الفني . سبقنا إلى ذلك — ولكن في ميدان العمارة الإسلامية — هيلدييه زولوشر في محاولتها تفسير الطاهرة السائدة في بناء الجامع العربي ، فهي ترى أن : الفكرة البنائية في الجامع العربي تعبر أحسن تعبير عن النظام الاجتماعي لشعب مارال على حالة البداوة ، وما برح محتفظاً بروح البداوة . وفكرة العربي في الرمن والفضاء والحياة ، تنصرت اتصالاً بعيداً بحياة الخربة التي لا يحدّها حد ، وبذلك الفضاء الشاسع المترامي الأطراف . هل حياة القبيلة أثر من آثار البداوة ؟ وهل البداوة نفسها تتأثر بالفضاء وارمن

(١) أحمد أمين : فخر الإسلام ط ٥ ص ٤

للدين لحدود لها . وعلى أية حال يمثل الجامع العربي أصدق التمثيل روح القبيلة : فيوجد عدداً من الأعمدة لانهاية لها ، تمتد في مختلف الجهات ، متساوية الأبعاد ، ليس لها مركز ظاهر ، اللهم إلا القبلة التي تعين مكان الإمام في الصلاة . ولا يوجد أى عنصر يفسد انساق تلك الأعمدة المتساوية المتشابهة التي تنم على قيمة الفرد في القبيلة ،^(١) .

ولاشك أننا نستطيع الآن أن نقول بالمثل : إن الفكرة لبنائية في القصيدة العربية تعبر أحسن تعبير عن ذلك النظام الاجتماعي القبلي الذي كانت حياة العرب مرتبطة به . فالوحدة التي تمثلها القبيلة تتمثل لنا في البيت من الشعر . فإذا كان المجتمع كله عدداً هائلاً من القبائل المستقلة في كل شئونها ، والتي لا يربطها غيرها إلا الدم ، فكذلك الشأن في القصيدة العربية : فهي - كما رأيناها - مجموعة من الوحدات (الأبيات) المستقلة بذاتها ، والتي لا يربطها غيرها إلا القافية . والوحدة المستقلة في القصيدة (البيت) تتكون من مجموعة من العناصر المتشابهة المتعاونة التي تعمل جميعاً في تفاعل وانسجام داخل إطار هذه الوحدة ، تماماً كما يعيش أفراد القبيلة الواحدة داخل قبيلتهم . وإذا كانت القبيلة هي الوحدة المتكررة في المجتمع البدوي فكذلك كان البيت هو الوحدة المتكررة في القصيدة .

وهكذا يمكن أن يقدم لنا نظام الحياة الاجتماعية عند العرب في العصر الجاهلي تفسيراً لنظام القصيدة أو ، لفظ أدق ، لطريقة بنائها ، فإذا به يفسر لنا ظاهرة الوحدة والكرار ، وما يتبعهما من إحساس بالمساواة بين العناصر أو الأفراد ، أو بين هذه الوحدات المتكررة . يلتقي في هذا التفسير دراسة الطواهر الفنية الجوهرية في العمارة العربية والشعر العربي على سواء . وقد تغير نظام الحكم بعد محيى الإسلام ، فأصبحت هناك حكومة عامة مركزية تُترد إليها كل قضايا الدولة ، وتفصل في كل مشكلاتها ، فهي صاحب

(١) زولوشر : الباء الفى ، مجلة الكاتب المصري ، مجلد ٨ عدد ٢٩ ص ٤٠٨

هذا التغير تعبير مواز في طريقة بناء القصيدة؟ هل انصرف الشعراء عن بناء الوحدات المستقلة إلى بناء الكل العضوي المتناسك المتفاعل؟ هل انتقلوا من تناول الفكرة الجزئية إلى الفكرة الكلية المدروسة؟ لم يحدث شيء من ذلك ولم يدخل أي اعتبار جديد خاصا بالطريقة القديمة في البناء. وحين حدثتنا زولوشر عن بناء الجامع العربي لم تكن بطبيعة الحال تحدثنا عن جامع وجد في العصر الجاهلي، فالجامع العربي مرتبط بالإسلام ولا شك. ومع ذلك فقد وجدنا أسلوب البناء في هذا الجامع يأنف تماما وروح القبيلة البدوية. ولا يخلف الجامع في مصر عنه في الشام أو العراق في هذه الظواهر البنائية الجوهرية.

معنى هذا أن روح القبيلة ظلت مهيمنة على العرب حتى بعد الإسلام والفتوحات رغم تغير نظام الحكم وتركزه في حكومة واحدة. ولذلك كان طبيعياً أن تستمر الطواهر الفنية البنائية للقصيدة العربية كما هي دون أي تغير، رغم اختلاف العصور والبيئات الاجتماعية، كما كان طبيعياً أن تمثل نفس هذه الطواهر البنائية في الجامع العربي.

وإذا كانت طبيعة المجتمع البدوي وروح القبيلة واضحة في طريقة البناء الفني للعمارة والشعر فإن بعض الباحثين يعزو عدم ظهور الشعر المالحمى عند العرب إلى حياة البدو بمظاهرها المختلفة^(١). ويذهب الدكتور أحمد ضيف إلى أنه «من أسباب عدم وجود الشعر القصصي عند العرب عدم نظر العربي في الاجتماع نظرة عامة، لأن العربي كان يهتم بنفسه وبفوائده الشخصية»^(٢) فكان فكرتهم وطريقتهم البنائية لم تكن تساعد على نشأة هذا اللون من النشاط الفني. وقد سبق أن رأينا تفسيراً آخر لهذه المسألة عند دراستنا للجنس، وهو تفسير يتكامل مع هذا التفسير.

Huart Cl. - Littérature Arabe, Paris, Librairie Armand (١)

Colin. 1902, p. 4.

(٢) أحمد ضيف: مقدمة دراسة لأدب العرب، ط ١ ص ٤٧

وهكذا يمكن أن يفسر بناء المجتمع البدوي طائفة من الطواهر الفنية البنائية التي سادت في الشعر والعمارة العربية قبل الإسلام وبعده ، وفي شبه الجزيرة وخارجها ، كما يلقي لنا الضوء على بعض المسائل المتعلقة بالقدرات الفنية الخاصة بألوان بذاتها من الإلتاح الفني كالشعر الملحمي والشعر القصصي اللذين لم ينهضا في الأدب العربي بصفة عامة .

٣ — على أننا إذا قلنا إن المجتمع العربي قد تغير بعد الإسلام عنه قبله فإننا لن نعدم أن نجد ظلالاً لهذا التغير في الشعر ذاته . ولكننا سارع إلى أن نبه أن هذا التغير لم يمس نية القصيدة والطريقة المتبعة فيها ، كما أنه لا يتناول أي مبدأ فني قديم . ذلك أن فكرة الطبقات ، تدخل إلى الميدان فتدخل معها بعض الاعتبارات التي كانت كثيراً ما تتخذ أساساً للحكم على الشاعر . فقد رأينا أن درجات المدح كانت تنسق بحسب درجات المدوحين وطبقاتهم التي ينتمون إليها ، كل طبقة لها صفات بذاتها ، ومهمة الشاعر أن يصف كل رجل من رجالها بهذه الصفات الخاصة . وهذا معناه أن فكرة الطبقات في المجتمع الإسلامي كانت معروفة ، وتمثلت فيه هذه الطبقة كما تمثلت العنصرية أو ما سميت بالشعبوية . وطبيعي أن هذه الطبقة لم تعرف في العصر الجاهلي ولا في صدر الإسلام . ولذلك كان التعسف واضحاً في محاولة إرجاع نشأة هذه الفكرة ودخولها الميدان الأدبي بصفة خاصة إلى عمر بن الخطاب حين قال عن زهير إنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه ، فتطوروا من هذا القول الذي يستهدف الصدق في العمل الفني إلى القول بالصفات الخاصة بكل طبقة . لأن كل رجل في المجتمع العربي الحديث كان ينتمي إلى طبقة ما أو عنصر ما .

وهكذا ينشأ مبدأ جديد في ظل النظام الطبقي يكون أساساً للحكم على الشاعر بالإنجاح أو الفشل في مدح المدحوم بما ينبغي لمن هو في طبقة ، كما تنشأ عند النقاد فكرة ترتيب الشعراء أنفسهم ترتيباً طبقياً . وقد رأينا من قبل كيف أن هذا الترتيب لم يكن نتيجة لدراسة القيم الفنية في شعر الشاعر

بل كثيراً ما تدخلت فيه عوامل اجتماعية مرتبطة كذلك بفكرة الطبقات ذاتها ، فكان طبيعياً أن يكون شاعر البلاط الذي يشبه أن يكون موظفاً فيه مكانه في الطبقة الأولى . فيكتسب شعره بذلك قيمة من قيمة الممدوح ومكانته . و « أمير الشعراء » شوقي في العصر الحديث هو من محفلات هذه النظرية .

وقد كان الخلفاء والامراء وكبار القواد ورجال العلم يتعاطون إنشاء الشعر . وطبيعى أن شعرهم بالقياس إلى الشعراء المحترفين لم يكن شيئاً له قيمة . ولكن هؤلاء كانوا يمثلون أعلى طبقات الأمة وأشرفها ، فكان ذلك وحده سبباً كافياً لرواية هذا الشعر وشهرته ، ويقال بجانب ذلك إن هذا الشعر شريف بصاحبه .

وهكذا اتخذت الطبقة أساساً للحكم على الشعر وتقدير الشاعر ، ولعله لم يوح بها في ميدان الدراسة الأدبية إلا صورة المجتمع العربي الذي انضحت فيه الطبقة والعنصرية بعد صدر الإسلام . ولكن ينبغي أن نذكر أن هذه الصورة الجديدة لم تتدخل في جوهريات القصيدة العربية من حيث صورتها العامة .

وبجانب هذه الطبقة الاجتماعية وجدت طبقة فكرية ، فكان المجتمع — كما عرفنا — طبقتين فكريتين : طبقة الشعب أو العامة ، والطبقة الأرستقراطية . وكان لهذه الطبقة الفكرية أثرها في تنمية بعض الطواهر الأدبية نتيجة للصراع الحاد بين هاتين الطبقتين . وقد كان للغة العربية دور حطير في هذا الصراع ، فقد أصبحت في موقف حرج — كما يذهب الدكتور عبد القادر القط — بعد أن دخل فيها كثير من الأجانب ، وكثر فيها اللحن حتى على السنة الفقاء المحدثين ، وظهرت فيها العامة لغة حديث ولغة إنتاج أدبي ، تنمى في الأنواع الأدبية المختلفة التي ظهرت في الشعر خاصة في ذلك العصر كالزجل والقوما وكان وكان وغيرها ، بحيث أصبح المجتمع من حيث

علاقته باللغة العربية ينقسم إلى طبقة العامة وطبقة الخاصة . وتحاول هذه الطبقة الأخيرة التمسك بالعربية الفصحى من حيث هي ميراث المجد العربي القديم . ولغة الآباء والأجداد ، ومن حيث هي تميزهم عن غيرهم من العامة . وكان المفروض أن الشعراء يمثلون في المجتمع هذه الطبقة المثقفة الممتازة ، فلم يكن لهم مناص لذلك من أن يخضعوا للتقاليد الفنية التي سبقوا إليها في نظام القصيدة وإطارها العام . وفي خلال هذا الإطار الحامد كان الطريق الوحيد المفتوح أمام الابتكار هو (١) التعديل من المعنى المؤلف (٢) أو إبداع معنى جديد ، (٣) أو اللجوء إلى اللعب بالألفاظ . فأما الطريقة الأولى فقد خلقت مشكلة السرققة ، وأما الثانية فقد حرت إلى صور التعبير المقنصرة ، والثالثة إلى الغموض ،^(١) وينقل الدكتور عبدالمادر القط عن الموارنة لآمدى أن الغموض الذي كان في أسلوب أبي تمام مرجعه في الغالب إلى رغبته المألحة في تقليد لغة لبدو . ولا شك أن أبا تمام كان يحالجه كثير من الزملاء عندما يقال له : لم لا تقول ما يفهم ، فيذبذب ويقول لمعترضه : لم لا تفهم ما يقال ، وهذه العبارة المتسائلة تصور لنا في وصوح ذلك الصراع الحثي الحاد بين طبقة تريد أن تثبت لنفسها شيئاً من الرفعة والسمو بأن تحنض المأثور القديم وتمسك بأهدابه وتتكلف في ذلك المشاق الشاقة ، وطبقة لا تهتم بذلك المأثور وتحمده يكلف صاحبه مشقة دون جدوى ، فتتزعج إلى البساطة والوضوح فيما تنتج أو فيما تتقبل من إنتاج . ومن هنا نشأ ما سمي بالدوق العام والدوق الخاص . وقد اضطر الخاصة إلى أن يكسبوا أعمالهم صفة الأهمية بأن يصفوا عليها طابع الغموض ، وذلك بأن يفرطوا في استخدام الصور الغريبة من الاستعارات ، وأن يكثرُوا من عناصر الصنعة . ولذلك سمي مذهبهم بمذهب « الغلثو » ، وكان على الشاعر أن يحدد موقفه دائماً بالنسبة للعامة والخاصة . ورغم هذا الصراع الغنييف فقد طلت صور الشعر القديم تمثل أرقى الشعر ، وظل حفظ

E.kot A. : Arab Conception of Poetry ... p. 61 (١)

المثبور القديم من هذا الشعر ضرورياً ولا رماً لكل من يريد تعطى هذه
الصنعة . ولا تكاد كتب النقد والبلاغة تحفل بتلك الأنواع الأدبية لشعبية
التي خرجت باللغة العربية من حدود السهولة والنسابة إلى العامة . ولذلك
ظل الأدب الراقى هو الذي يستحسب المنفعة العربية الفصحى . والرغبة في تقليد
فطاحل القدماء . في لغتهم وإحساسهم . كان حراً أن يضم لصورة القصيدة
العربية بقاء واستمراراً . وحتى الأجاب الدين دخلوا في العربية بما هم
مسلمون ، وجدوا أن كل ما ينأى به العرب الأفحاح هو ملكتهم اللغوية
وأدبهم القديم . وبهذا حاولوا أن يرفعوا على غيرهم من هذه الشعوب
المفتوحة . وكان لزاماً على الساهين من أبناء هذه الشعوب أن يجاربوا العرب
بسلحهم : فهم يتقنون العربية كأبنائها ، وينظمون الشعر على النول القديم
الذي ينأى به العرب ، فيأتون بصناعة غاية في الإنقان ولكنها صناعة تستمد
مبادئها من القديم . ومن هنا ندرك كيف أن الشعر العربي لم يفد من تلك
الدماء الجديدة التي دخلت فيه ألواناً شعرية جديدة ، بل لم تكد صورة
القصيدة القديمة من حيث بناؤها وتقاليدها الفنية تنغير تغيراً جوهرياً .
وشخصية فريدة كشخصية ابن الرومي كانت حرة أن تتطور بهذه القصيدة
تطوراً كبيراً بما اصطنعت من العنصر التحليلي للبعنى بدلاً من المبدأ التركيبي
المألوف . ولكن يبدو أن نشاط ابن الرومي قد وقف عند هذه الصورة ،
وعادت القوالب القديمة تفرض نفسها من جديد . ولذلك صبح أن يقال إن
المجتمعات الإسلامية الجديدة قد انتقلت مضطرة أمام ارسنقراطية العرب
إلى التقاليد الشعرية القديمة . وهذا يفسر لنا آخر الأمر ثبات هذه التقاليد
المتصلة بالشعر الراقى أو الشعر الرسمي .

وهكذا تفسر لنا الطبقة الفكرية ظاهرة الثبات ، في التقاليد الفنية
رغم اختلاف الأزمنة والبيئات الاجتماعية . وثبات هذه التقاليد كان

معناه ثبات الأسس النقدية التي كانت تسير دائماً موارية للأدب وأحياناً متخافة عنه .

٤ - على أن هذا لم يمنع أن يكون لكل مجتمع من المجتمعات العربية طابع مميز واتجاه خاص ؛ فالبينة الحجازية صارت بعد الإسلام بيئة مزروعة ، تميل إلى الشعر الرقيق وتنفر من غلظة البدو ، وينشأ فيها شعر ونقد يحمل كثيراً بهذا الطابع . وحير من يمثل هذه البيئة عمر بن أبي ربيعة الشاعر وصاحبه ابن أبي عتيق الناقد . وأوضح ما في هذا الشاعر أنه تناول موضوع المرأة بصراحة ، وعد ذلك من وجهة نظر التزمين والمتدينين عصياناً لله . ولكن المجتمع كله كان يتجاوز مع هذا الصوت الصريح حتى الفقهاء المتورعون وحتى النساء من بيت النبوة . ومنذ ذلك الحين بدأ ابن أبي عتيق من جهة ، والباقة الكبيرة السيدة سكية من جهة أخرى ، بفصلان بين الفن وبين الدين والأخلاق ، ويكون لقدمهما أثره في توجيه الشعراء هذه الوجهة الفنية ، ووضع هذا الأساس الخطير ، الفصل بين الدين والأخلاق وبين الأدب ، ، هذا الأساس الذي ظل ثابتاً في النقد العربي ، وكان متكاملًا مع الاتجاه الفني العام في العناية بالشكل دون المحتوى ، بالصورة الأولى دون الصورة الثانية .

ولكن هل كانت هذه النزعة التي انتصحت في المجتمع الحجازي جديدة ؟ الواقع أنها إذا قيست بالنزعة القديمة لم يكن فيها أي جدة ؛ فالشعر الجاهلي تناول موضوع المرأة ، وتناول امرؤ القيس بنفس الصراحة التي نجدتها عند ابن أبي ربيعة ، ونزعتة اللا أخلافة واللا دينية لا تقل عن نزعة عمر . ولأمر ما يربط الدارسون بين شخصيتي امرؤ القيس وعمر بن أبي ربيعة .

ومن ذلك يتبين لنا كيف أن هذه الموجة التي اجتاحت المجتمع العراقي لم تكن جديدة في الشعر العربي . ولذلك يمكن أن يقال إنها لم تضيف اعتبارات

خفية ، ولا أساساً نقدية مبتكرة . ولكنها احتفلت باتجاه بذاته قديم رات انه
أنسب اتجاه يتفق وطبيعة العمل الأدبي ، وهو جعل الأخلاق والدين
بمعزل عن الفن . ولكن هذا الاعتبار لم يمس طبيعة القصيدة العربية من
جهة ، كما أنه امت . فساد المجتمعات الأخرى وأصبح أساساً نقدياً راسخاً في
النقد العربي .

وقس على ذلك المجتمعات العربية الأخرى كالمجتمع العراقي والمجتمع
الشامي وغيرهما . ولولا أن الوقفة عندها تطول لوقفنا ندرس طابع
كل مجتمع وما ساد فيه من ظواهر فنية ومبادئ نقدية . ولكن المحقق أن
هذه المجتمعات كانت مرتبطة بالقديم دائماً . القائض في المجتمع العراقي
كانت تصور هذا القديم من حيث المادة والإطار ، وعلماء اللغة النقاد فيما بعد
كانوا يعنون بالقديم بل يتعصبون له . ومن عندهم تبدأ مسألة أرسقراطية
الدوق أو دوق الخاصة . فقد كانوا هم هؤلاء الخاصة ، وكان الفرزدق
— لشدة صلته بالقديم — يفضل عندهم شاعراً كجرير الذي رضى عنه عن
شعرة العامة ، لأنه كان سهل الفهم ، سهل التناول . وتطل قصيدة المدح
تفرض نفسها على شعراء العباسيين فيما بعد ، وتفرض أسلوبها التقليدي .
لأن مدح الخليفة مثلاً يجب أن تختار له الألفاظ الفصيحة ، وأن يبنى بناء
عريباً أصيلاً . وكذلك تسود في هذه البيئة المحافظة فكرة الدص بين
الفن والأخلاق . وتتضح هذه الفكرة في شعر المجنون الذي بلغ
غايته عند شاعر كأبي نواس . ثم يعود فنجد أبا تمام يفنه يمثل لنا طبقة
الأرسقراطية والبحتري طبقة العامة . ولكن أبا تمام يغالى في الصنعة فيبعد
عن البساطة التي يمتاز بها الشعر القديم ويمتاز بها شعر البحتري ، تماماً كما كان
الموقف من قبل بالنسبة لفرزدق وجرير . والمجتمع الشامي كان فقيراً في الشعراء
فكان يستورد الشعر من المجتمعات الأخرى ، من الحجاز حتى يفتر الشاط
الفني في الحجاز ، ومن العراق ، حتى يتركز الشاط كله في العراق ، ويتوجه

الشعراء شعرهم نحو مدينة السلام . وفي هذه البيئة الشامية ترسخ قواعد القصيدة المدح بسبب المدوحين القاد من الخلفاء . ويتقن شعراء العراق هذا الفن فيصيبون الخطوة عند الخلفاء ، ويصفون في المكان الأول من طبقات الشعراء . ويحظى غيرهم هذه القواعد (ذو الرمة) فيكون له اللوم والتعنيف من الخليفة . وتأتى مرتبته متأخرة في طبقات الشعراء .

وهكذا تعاونت المجتمعات . كل مجتمع يلح في المحافظة على تقاليد القصيدة العربية من ناحية خاصة . وهي في مجموعها تقدم لنا اعتبارات فنية متكاملة لا تعارض بينها . ولم يكن هذا وقفاً على زمن بعينه ، فإنا نجد المتنبي يحجوب المجتمعات العربية من مصر إلى ما وراء الهرير في القرن الرابع الهجرى ، فيمدح كافوراً ويمدح سيف الدولة ويمدح عضد الدولة البويهى ، وما يزال يتخذ مثال المروءة (تلد المروءة وهي تؤذى . . .) أساساً لمدحاته ، وتتقبل منه المدحة في مصر وغير مصر على سواء .

هـ — وهماك جاب من الدراسة الاجتماعية في عاية الطرافة ، ويمكن أن يقدم إلينا تفسيراً لبعض الظواهر . فالرقيق كان تجارة شائعة عند العرب بعد الإسلام ، وكانت القصور تغص بالحوارى والقيان . وكان بديهة ذلك أن وقع نظر العربى على ألوان عدة من الخمال تبدأ من التركي وتمتد إلى الحبشى . وتعدد ألوان احمال أمام المشتغلين بهذه التجارة أكسبهم خبرة التمييز بين الحساء والحساء بفروق دقيقة . وأصبح البصر بالرقيق ، صناعة . هذه الصورة الحية في المجتمع العربى نجدها واضحة في بعض المفهومات النقدية ، فإذا بالتقاد يجعلون « البصر بالشعر » وتميز جيده من رديئه ، أو جيده من جيده — كما رأينا من قبل عند الأمدى والمدنى الخرجانى — خبرة وصناعة كالbصر بالرقيق تماماً . ويشبه البصر بالرقيق « البصر بالحق » . والحق كذلك أصيلة في المجتمع العربى . ووصفها الشاعر منذ العصر الجاهلى ، ولكنها لا تتساوى عند الخير بها الذى يستطيع أن يفرق بينها بفروق دقيقة

كذلك . وهذه الخبرة الجمالية بالجوارى أو بالخيال كانت تتخذ أساساً لتفسير الحكم الخيالى فى نقد الشعر . وقد رأينا الخليل يستحسن الزحاف فى الشعر إذا كان قليلاً رغم أنه عيب ، ويعمل ذلك بأن الحول واللغ فى الجارية يشتهى القليل منه ، والوصح فى الخيل يشتهى ويستظرف إذا كان خفيفاً كالغرة والتجبل^(١) .

وكما نجد طلال هذه الخبرة الجمالية بالجوارى والخيال فى أحكام النقاد فكذلك الشأن فى الخبرة بالقود والدراهم . وقد أصبحت هذه الخبرة أو البصر بالدراهم ، صناعة الصير فى الدى إن حكم لك برداة درهمك فليس ينفعك بعد استحباتك إياه^(٢) . فكذلك كانت مهمة الناقد كما تصورهما خلف الأحمر : أن يحكم بما له من خبرة أدبية على الشعر بالجودة أو الرداءة فيكون حكمه قاطعاً . وعرف الشاعر ذلك فحرص على أن يخرج دراهمه حسنة الضرب . ونحن لم نخترع هذا التشبيه للشعر بالدراهم ، فقد قال أبو القاسم المصنوع عن أبيه : ليس كل من عقد وزناً بواقية فقد قال شعراً . الشعر أبعد من ذلك مراماً وأعز انتظاماً . قال الشاعر :

ما ينساوى من الكلام على الـ آذان مصنوعة وساذجة

إنما الشعر كالدرهم لا يحور عند النقاد زايجه^(٣)

وكانت صناعة النسيج فى بعض الأحيان تمتد النقاد بصور يتخذونها أساساً لما يصدر من حكم على الشعر ، أو يجعلون منها مبدأ جمالياً عاماً . وقد رأينا الشاعر منذ العصر الجاهلى (أناك بقول هاهل النسيج كاذب) يتخذ من صورة النسيج أساساً للحكم . ونجد ذلك شاعراً مستفيضاً فيما بعد على ألسنة النقاد والشعراء . فقد شبه الأصمعى شعر لبيد بأنه « طيلسان طبرى » يعنى أنه جيد الصنعة وليست له خللوة^(٤) . وانتقد سيف الدولة بيتى المتنبي :

(١) من سلام : صعب شعر ٥ من ١٩ ، وقدمه : عدد شعر من ١٨٥

(٢) من وشق : بعدة ١ من ٧٥

(٣) مرزبان : نوح من ٣٥٨ — ٣٤٩ (٤) مرجه ساقى من ٧١

وقفت وما في الموت شك . . . بأنهما كيدتي امرىء القيس : كأنى لم أركب
جواداً للذة . . . يعنى أن الشطر الثانى من البيت الأخير مكانه الشطر الثانى
من البيت الأول ، وهذا مكانه مكان ذلك . فقال المتنبي : « إن صح أن الذى
استدرك على امرىء القيس هذا هو أعلم بالشعر منه فقد أخطأ امرؤ القيس
وأخطأت أنا . ومولانا يعلم أن الثوب لا يعمه البزار كما يعلبه الحائك ، لأن
البزار يعرف جملة . والحائك يعرف تفاصيله »^(١) . والبراز فى هذه المقابلة
يساوى الباقى ، والحائك هو الفنان . ويقول ابن رشيق : « وقد يميز الشعر
من لا يقوله ، كالبراز يميز من الثياب ما لم ينسجه »^(٢) .

وكما كان « البصر باثبات ، يمد القاد صور أساسية للحكم على الشعر فقد
اشتقت منه أسماء بعض العناصر الفنية التى قامت عليها صناعة الشعر كالنسيم
مثلاً ، وهو « أن يكون معنى البيت مقتفياً قافيته ، شأهاً بها . دالاً عليها »^(٣) .
فى هذه التسمية يقول ابن رشيق : « وما أطن هذه التسمية إلا من تسهم
البرود ؛ وهو أن ترى ترتيب الألوان فتعلم إذا أتى أحدها ما يكون بعده .
وأما تسميته تنوشيحاً^(٤) فمن تعطف أثناء الوشاح بعضها على بعض وجمع
طرفيه . ويمكن أن يكون من وشاح اللؤلؤ والخرز ، وله فواصل معروفة
الأماكن ، فلعلهم شبهوا هذا به »^(٥) .

وهكذا نجد كثيراً من ألوان الحياة العربية تلقى طبعها على ميدان القدر ،
وتتخذ بالمفاهيم والمبادئ المحلية ، وكلها من ألوان الصناعة التى كانت تعتمد
على الخبرة (الجوارى — الخيل) أو تعتمد إلى جانب ذلك على الدين
(الدراهم — النسيج — العقود) . ووقف قصيرة عند الثوب المسهم كما وصفه

(١) ابن الأثير : لسان السائر ص ٤٤١

(٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ص ٢٥

(٣) ابن رشيق : عمدة ، ج ٢ ص ٢٦

(٤) مقدمة بسميه تنوشيح ، راجع العمدة ج ٢ ص ٢٦ . وهذا الاختلاف فى أسماء هذه

العناصر يؤيد ما ذهب إليه من أنها أسماء محلية لمفاهيم محلية ، لا تنبسط من الخارج .

(٥) العمدة ج ٢ ص ٢٨

إن رشيقي تجعلنا ندس في شكله تلك الصورة الإيقاعية التي صورنا بها كل
قوانين الإيقاع وتلاقى هذه الصورة من الثياب مع مفهوم الإيقاع يؤكد
لنا تكامل الذوق العربي لافي العارة والزخرفة والشعر حسب بل في المثلث
كذلك ، فنجد العناية واحدة بإيقاع الشكل حتى يبدو حميلاً . والطليسان
الطبرى لم يعجب الأصمى لأنه وإن كان متبلاً لأنه لا محال فيه . أى أن خامته
حيدة ولكن نقشه ليس حميلاً .

هذه ناحية طريفة كما قلت في دراسة هذه المظاهر الاجتماعية السائدة في
المجتمعات العربية وما صاحبها من خبرات ومبادئ . جمالية كان لها دورها في
تكييف الذوق العربي وفي وضع بعض العناصر التي قامت عليها صناعة الشعر
أو وضع أسماها لها وتقديمها مرة أخرى للشعراء حتى يكونوا على وعي بها في
أثناء صناعتهم . ومن هذا الباب يمكن أن تفسر كثير من الطواهر ، أو على
أقل تقدير يمكن أن توضع "طواهر المنشأة في ميادين الفنون وألوان
النشاط الأخرى في المجتمعات المختلفة جنباً إلى جنب لتدل آخر الأمر على
ما سبق أن سميناه "الروح العام" . وأضرب محاولة في هذا السبيل لم تأت
بغير ثمار .

٦ - وهناك طاهرتان أساسيتان في "شعر" العربي بقيتا ضمن التقيد الفنية
اثباته . وهما الإيجاز ، والوزن "شعري" فقد ظل الإيجاز هو المبدأ المسيطر على
العربي في إنتاجه الأدبي حتى أصبحت البلاغة هي الإيجاز . وكذلك ط الشعر
العربي بأوزانه القديمة التي عرفت منذ الشعر الجاهلي . ولم يفكر شاعر في يوم من
الأيام أن يتخلص من الوزن . بل كان الوزن دائماً لازماً لكي يحسن من
الكلام شعراً . وهاتان الطاهرتان يمكن تتبعهما في أصل نشأتها في شبه
الجزيرة داتها وقبل الإسلام . وقد رأينا من قبل التفسير الطبيعي لهما في لفص
الماضي . وهما قد نجد عوامل اجتماعية تلبي لنا شيئاً من الضوء عليهما .
لم تكن لدى العربي في العصر الجاهلي ثقافة واسعة . فلم يكن العرب

بأحدون ممن حولهم علماً منظم كما نأخذ نحن من المدنية الغربية ، لأن هناك
 عوائق كانت تحول دون ذلك ، منها الحوائل "طبيعية" بين العرب وغيرهم من
 بحار وجمال وصحراوات ، ومنها "البعد" الكبير بين العرب والفرس والروم
 من حيث احاطة الاجتماعية والدرجة العقمية . وأكثر ما يكون اقتباس الحضارة
 والمدنية إذا تقربت العقيمان . ومنها انتشار الأمية بين العرب إذ ذاك
 حتى ندر أن نجد فيهم القارئ . المكاتب (١) . . . ولا شك أن بدرة القراءة
 والكتابة جعلت العرب يعتمد اعتماداً كبيراً على السماع والحفظ . وكانت
 له على ذلك قدرة عجيبة . فهل يمكن أن يفيد من هذه في تفسير ميله إلى
 الإيجاز ؟ هذا هو الشعر نفسه يعال لنا جوده إلى الإيجاز . فقد . قيل لأبي
 الموهوس : لم لا تطيب الهجاء ؟ فقال : لم أجد المثل السائر إلا بيتاً واحداً ، ولم
 أجد الشعر السائر إلا بيتاً واحداً (٢) . . . وكذلك قيل لعفيل بن علفة مالك
 لا تطيب الهجاء ؟ فقال : لم أجد المثل السائر إلا بيتاً واحداً (٣) . . . وكان
 طبيعياً أن يكون البيت المفرد هو الشعر السائر على الأسس عند أناس
 يعتمدون على الحفظ والرواية لا التدوين . وكانوا يقولون : هذا أهى بيت ،
 وهذا أمدح بيت ، وهذا أغزل بيت . وهذا . وإذا كان البيت هو الذي ستناقله
 الألسن فليركز فيه الشاعر ما في نفسه من معنى حتى لا يحتاج إلى غيره . وحتى
 يجمع فيه - على قمة الملاحظة - أكثر قدر ممكن من المعاني . فكان الإيجاز
 كان صدى للحاجة الاجتماعية إلى ما يجمع حفظه ويسهل نقله في بيئة تعتمد
 على الرواية والحفظ أكثر ما تعتمد . ولا شك أن المجتمع العربي عرف
 التدوين فيما بعد ، ولكن طل المبدأ القديم ، مبدأ الإيجاز ، بصور المقدرة
 الكلامية التي امتاز بها العربي القديم ، فكان لا بد من أن يستمر هذا المبدأ
 سائداً عند الشعراء والنقاد ليدلوا به على هذه المقدرة كأسلافهم .

(١) أحمد أمين : عبر الألام ط ٥ ص ٢٩ .

(٢) صاحب : ليل وثيب ص ١٤٠ ص ٢١٤ .

(٣) ابن قتيبة : الشعر و شعراء ص ١٥ - ١٦ .

وكذلك الشأن في أوزان الشعر ، فهي في نشأتها عند العرب كانت متأثرة إلى حد كبير بظاهرة السماع والحفظ والروية . ونحن نبي هذا على حقيقة أن « صور التعبير الموزونة هي أقدم صورة موحودة للغة الأدبية . وهي تستخدم في المراحل الأولى للمجتمع لسيين : أولاً : لأن الكتابة لا تكون قد اخترعت بعد ، فتكون هي الوسيلة الوحيدة للحفاظ على الأفكار التي يمكن تذكرها . ثانياً : لأن ما يمكن أن يسمى المنهج الشعري أو المثالي في فهم الصبيغة يفوق في المراحل البدائية المنهج العلي ، (١) . وهكذا يمكن الربط بين الوزن الشعري وحاجة البدوي إلى صورة التعبير التي يسهل الترميم بها وحفظها .

ومن جهة أخرى نجد لتفسير الشاعر لشدة الأوزان في الشعر العربي على هذا النحو الذي يربط بين "بدوي وجهه ورحلة القافاة لطويلة في الصحراء المملة . فتزجية لهذه الرحلة المملة راح البدوي يتغنى بالكلام ، ، وحينما كان يصعظ على اوزن في إلقائه كان صف أخمال "خوين يرفع اراس ويرفع القدم ويسرع في السير . هذا الحيوان العبي الشرس يستجيب إلى حد ما للموسيقى أو على الأقل لإيقاع . وكانت خطواته الأربعة الثقيلة تؤدي الوزن ، وكان تغير المقاطع القصيرة و"طولة في اللغة يعطى الفترات الرمية المتتالية لهذا الوزن (٢) ، ،

وهكذا يربط هذا التفسير بين مقتضيات الحياة البدوية وأوزان الشعر العربي .

وعلى كل حال ، أن "وقوف عند المجتمع" عربي يقدم ، أيضاً تفسيرات لعدد لا بأس به من صفاتهم الخوهرية التي أعدت أساساً في النقد الأدبي عند العرب . فربما يفسر لنا من خلال المنح الأعلى الأخلاقي كثيراً من

Coarhlope : *Lite in Poetry, Law in Taste*, p. 83, (١)

Huart, G. : *Littérature Arabe*, p. 4. (٢)

جامدة . وفي محاولة التفسير التي تقوم بها في هذا الفصل وسابقه يكون
الوقوف عند اللغة أمراً طبيعياً . وقد سبق أن تساءل الأستاذ طه ابراهيم
وهو بسبب التعليق لثبات التقاليد الفنية للشعر العربي فقال : « أنقول إن
وقوف الشعر العربي عند طابع واحد كان من أثر الاعتقاد بأفضلية القدماء ؟
كف وقد كان أبو نواس لا يفصله ؟ أنقول إنه أثر الذهنية السامية التي
لا تتجاوز نفسها ولا تبعد في لظرات ولا تنسج في التحيل ؟ وكيف وأكثر
الذين حرصوا على التجديد كانوا من الموالي من الجنس الآري ؟ أفي اللغة العربية
نفسها وفي أعاريص الشعر توجد أسباب هذا الوقوف ؟ أهذه اللغة الشعرية
الجاهلية من العنف والقسوة بحيث لا تليق لنوع آخر من الشعر ؟ بحث دقيق
ليس هذا موضعه ، (١) .

ونحن نرجو أن نوفق إلى هذا البحث لها لأهميته بالنسبة لغرض التفسير .
١ - وأول قضية ستواجهنا هنا هي قضية اللغة والجنس ، وهي قضية
خطيرة أثرت في كثير من الأبحاث . وقد رأينا ضمن التساؤلات الماضية
عائق « الذهنية السامية » و « الجنس الآري » . وهذا ظل لما شاع من الصلة
بين الذهنية أو العقل وبين الجنس . وهذه الصلة بين الجنس والعقيدة تمتد من
طرف العقلية إلى اللغة . فتكون اللغة طلاء للعقلية بصفة خاصة وللجنس
بصفة عامة . ويقول الدكتور أحمد صيف إن « الاختلاف الأصلي في
الأجناس سبب الاختلاف في العقول والتصورات والإدراكات ، أو أنه
دليل على تغير النفوس واختلاف إدراكاتها . وكل هذا يظهر في اللغة
وتكوينها . قال تين في مقدمته كتابه « تاريخ بلاغة الإنجليز » : إذا كان
تصور الأمة للأشياء تصوراً حافاً كانت اللغة ضرباً من الرموز
أو ما يقرب من ذلك ، وكان الدين عبارة عن عقيدة سادحة والشعر خيالاً
بسيطاً ، وكانت الفلسفة أشبه بشيء من الصائح والمواعظ ، والعلوم مسائل
بمجموعة مرصوفة . وهذا يدل على حفاء العقول وحمود الأفكار على ما تقرأ

(١) ص ١٤٤ ، رهم : تاريخ نقد أدب العرب ، ص ١١١ .

وتسمع . والأمة الصينية هي مثال ذلك^(١) . وهذا ط النظرية بين الجنس واللغة من خلال العقلية .

والحق أن النظرية على هذا النحو تشتمل على قصيتين : صلة بين الجنس واللغة ، وصلة بين العملية والمعة . وقد تحقق لنا من قبل أنه لا يمكن القول علياً بالصلة بين الجنس والعقلية . وهذا يكفى - مصقياً - لنفي الصلة بين الجنس واللغة . ومع ذلك نجد في دريك مونر^(٢) يقوم كتابه على فكرة الربط بين الجنس والمعة : وفيه تستعرض لغات الشعوب المجمدة الشعر واحدة فواحدة ، ثم لغات الشعوب المدساء الشعر : فهو يصف اللغات وفقاً للميزات الإثنولوجية . ولا أشد غرابة على القارئ من هذا الترتيب . ولكن المبدأ الذي يقوم عليه - وهو أمر أكثر حضوراً - لا يثبت طويلاً أمام البحث . إذ أن الأحكام التي تطلق على الأجناس يجب أن تؤخذ دائماً بكثير من التحفظ : فهما قس في الدور الذي تلعبه التعيرات التي تصيب الجنس في تلك التي تصيب اللغة ، فلا نستطيع أن نقول وجود روابط ضرورية بين هاتين الفكرتين . إذ لا ينبغي الخلط بين المميزات الجنسية المختلفة التي لا يمكن تحصيلها إلا بالدم ، وبين الطم ، من لغة ودين وثقافة . التي تعد أعياناً قابلة للنقل ، تعار وتبادل^(٣) .

والصلة بين الجنس واللغة لا تصور حقيقة ، وهي في شأنها في ميدان لدراسة تعتمد على عنصر حرافي ، إذ أن وجوه الشابه الدعوى التي لاحظها جون W. Jones (١٧٨٨) قد ساق توماس يونج Thomas Young (١٨١٣) إلى استخدام عبارة : الهندية الأوروبية Indo European ، ليدل بها على الأصل العام لهذه اللغات وغيرها . ومرعان ما انتشرت هذه الفكرة على أنه كان هناك شعب هندي أوروبي . وقد جمع رود J. G. Rode (١٨٢٠)

(١) أحمد صبيح : مقدمة لدراسة اللغة العرب ، ص ١٣٧ .

(٢) ح . فندرس : أمة ، ترجمة الدكتور عبد الحميد دوانحي ومحمد صابر -

الأملو المصرية ، ص ٢٩٨

موطنهم الأصلي وسط آسيا،^(١) وقد ألح ماكس مولر على استخدام عبارة الجنس الآري بدلا من الهندي الأوربي، لا شيء إلا لأن الشعب الذي غزا الهند، والذي كانت لغته هي السنسكريتية، كان يسمى آريا Arya. ولكنه عاد أخيراً ففصل بين الجماعات التي تشترك في لغة واحدة وبين فكرة الجنس فقال: «عدي أن العالم الإثنولوجي الذي يتكلم عن الجنس الآري والدم الآري والعيون الآرية والشعر الآري يرتك من الجرم العظيم ما يرتكبه عد اللغة الذي يتكلم عن معجم dolichocephalic أو نحو — brachy cephalic»^(٢). وكتب هافيت سنة ١٩٠٠: «إن اللغة والجنس مفهومان مختلفان تمام الاختلاف. فيبغى أن أي مناقشة لغوية ألا يستعمل لفظ إثنولوجي واحد، وكذلك في الدراسات الأثنولوجية يجب أن تتحاشى الألفاظ اللغوية»^(٣).

وهكذا يتبين لنا كيف امتزجت نشأة فكرة الجنس واللغة بالأسطورة. دلت الدين كانوا يقومون بدراسات مقارنة للغات وجدوا وجوه تشابه بين مجموعة منها هي المجموعة الهندية الجرمانية، ولم يقولوا بوجود جنس هندي حرمان. ولكن الأسطورة هي التي قامت بهذا الربط. وتنبه لذلك العلماء فنفوا أن تكون هناك صلة بين نظرية الأجناس واللغة. ومعنى هذا ببساطة أن الجنس الواحد قد يتكلم عدة لغات، وأن اللغة الواحدة قد تتكلمها عدة أجناس، فلا يدل الجنس على نفسه في اللغة المتكلمة، ولا تدل اللغة المتكلمة على جنس بعينه.

هذه هي "قضية الأولى" في مشكلة اللغة والجنس. والقضية الثانية هي التي ترتبط بين اللغة وعقلية، فيتساءل فندريس: «أفذهب على الأقل إلى القول أن كل لغة تقابل عقلية معينة؟ الواقع أن عم "نفس يتكلم عن عقلية فرنسية وعقلية ألمانية، ولا بد أن عبر اللغة عن معنى الذي يفصل بينهما إذا صح

(١) Juan Comas Racial Myths, p. 33.

(٢) مرجع - ص ٤٤

أن اللغة ليست في الواقع إلا التعبير عن العقلية . هذا المنطق الذي لا غبار عليه من حيث المبدأ عسير التحقيق لأنه يصطدم باعتراضات عديدة (١) . وإذا صح الربط بين العقلية واللغة فإن هذا الربط لابد أن يكون على أساس أنه لا صلة بين العقلية والجنس ؛ فإن أول ما يجب تجنبه الحكم باختلاف العقلية باختلاف الدماغ ، لأننا إن فعلنا ذلك أقحمنا من جديد فكرة الجنس في مسألة سيكلوجية . . . ومع ذلك فليس من شك في أن كلاً الشعبين [الفرنسي والألماني] له عقيدة خاصة وأذواق وعادات وأمزجة وطنية ، ولكن هذه الأمزجة الوطنية ومثلها اللغات عليها طابع الترخ لا طابع الأسباب . كذلك من التحكم أن نعتبر اللغة وايدة العقلية أو العقلية ويدة الظروف . ونساح لثقافة والمدنية (٢) . . . فكأن الفروق التي بين الشعبين الفرنسي والألماني فروق ثقافية ومدنية تتضح فيما تتضح في لغة الشعبين ، وليست فروقا جنسية ولا فروقا عرقية

والحق أن اللغة كأي شئ في ذاته على قانون وجوده وتطوره ، بمعنى أن اللغة الواحدة تكون لها طبيعتها ومزاجها الخاص أو خصائصها الجوهرية التي تعيش بها في المجتمع متفاعلة معه . وهذا ما يسمى عادة عبقرية اللغة ، وهي مجموعة الصفات والخصائص التي تتميز بها لغة عن أخرى . وتتحدد هذه الصفات في نحو اللغة وصرفها وتركيب عبارتها وتطور نظامها الصرفي . ثم هناك صفات أحص من هذه وإن لم تكن تقل أهمية عنها كإسماحية الصوتية (نظام المقاطع والحروف وعددها في الكلمة ، وعدد الأصوات المستخدمة سواء من الحروف المفردة كحرف السين أو المركبة مثل الـ sh في الانجليزية والـ eli في الألمانية) . وهناك أيضاً الناحية النفسية وهو ما يمكن أن يسمى ذوق اللغة . وهذه الإمكانيات تعيش اللغة في المجتمع وتتفاعل معه . وتؤدي حاجته الفكرية والروحية

(١) دراسة في اللغة ، ص ٢٩٨ .

(٢) دراسة في اللغة ، ص ٢٩٨ - ٢٩٩ .

٢ - فإذا كانت اللغة كائناً حياً وليست أداة لتساقل الأفكار بين الناس ،
 كان من الطبيعي أن ترتبط فلسفة اللغة بفلسفة الجمال ، كما ذكر كروتشه ،
 لأن كليهما يرتبط بالتعبير عن النفس ، ولا يمكن وضع حد فاصل بين حالة
 لغز والتعبير اللغوي ^(١) . بعبارة أخرى ليس هناك انفصال بين الحالة الحسية
 أو البنية الحسية للحمل والخيال الانفعالية ، ولحج ، كاللغة . . . عندما
 يقبل إلى الاستطبيق تكون النتيجة هي الفصل بين التعبير ووسائل التعبير . وهذا
 محدد تكرار ، لأن وسائل التعبير هي تماماً لتعبير نفسه ، بعد أن حطمت الحواريون . .
 فلسفة اللغة ، بعبارة موحدة ، تتحد وفلسفة الشعر والفن ، أو علم التعبير - مائة
 initiation on expression ، أو الاستطبيق التي تحسن اللغة في مجموعها ، مارة
 خلف حدود اللغة المقطعية والصوتية ، وفي حقيقتها التي لم تمس بوصفها
 تعبيراً حياً وفي غاية الأهمية ^(٢) .

وقد كان كروتشه دائم الإلحاح على عدم الفصل بين اللغة وفلسفة الخيال
 على أساس أنهما غير مختلفين ، ولو أن علم اللغة كان حقاً يختلف عن استطبيقا
 فقد كان ينبغي ألا ينحذ من التعبير موضوعاً له . وهذا التعبير في أساسه حقيقة
 استطبيقية . أي أنه يجب أن نكر أن اللغة تعبير . ولكن إصدار مجموعة من
 الأصوات التي لا تعبر عن شيء . ليس لغة . اللغة هي الصوت ذو المقاطع المحدد
 والمنظم لمقاصد التعبير . وإذا كان علم اللغة من جهة أخرى عاماً خاصاً
 بالنسبة للاستطبيق فإنه كان ينبغي بالضرورة أن يتخذ مستوى خاصاً من
 التعبيرات موضوعاً له . ولكن عدم وجود مستويات من التعبير مسألة سبق
 أن شرحتها .

والمشكلات التي يحاول علم اللغة حلها ، والأخطاء التي وقع فيها واشتم
 عليها هي ذاتها تماماً التي شغلت الاستطبيق وعقدتها . وإذا لم يكن من السهل

Wellek : The Theory of Literature, p. 188. (١)

Encyc. Brit. vol. I, p. 268. (٢)

دائماً ، فإنه — من جهة أخرى — من الممكن دائماً أن ترد المسائل الفلسفية
لعلم اللغة إلى صورتها الاستطبيقية^(١) .

وإذا لم يكن من الممكن وضع حد فاصل بين التعبير اللغوي والحالة
العقلية ، وكان اللازم بين الاثنين ضرورياً كان هذا القول كفيلاً بأن يضمن
للغة ، ذلك الكائن الحي ، التجدد المستمر . فالمشاعر الجديدة دائماً تحدث
تعبيرات مستمرة في الصوت والمعنى ، أى تحدث تعبيرات جديدة دائماً .
والبحث عن اللغة انموذجية model language إذن هو البحث عن جمود
العاطفة . إن كل إنسان يتحدث ، وينبغي أن يتحدث ، تبعاً للأصداغ التي
تثيرها الأشياء في روحه ، أى تبعاً لمشاعره^(٢) . ونبعا لهذه المشاعر تتكون
العبارة ؛ وهي في كل حاة عبارة نحوية سليمة ، ولكنها مختلطة بأفعال خاص .
ويوم تكون الأصوات لغة ، أى يوم تكون تعبيراً ، يكون النحو والانفعال
في عبارة شيئاً واحداً . ويتضح هذا لتداخل والاختلاط بين العبارة
النحوية والعبارة الانفعالية . إذا نحن حاول أن نحلل أثر الانفعالية في بنية
الجملة . والانفعالية في اللغة تعبر عن نفسها عنى وجه العموم بصورتين :
باحتيار الكلمات و بالمكان الذي يخصص لها في الجملة . يعنى أن معنى اللغة
الانفعالية الأساسيين هما المعردات والتنظيم^(٣) . والمقصود بالتنظيم هو
ترتيب الكلمات في العبارة . وتختلف اللغات باختلاف موقعها من مسألة الترتيب
هذه ، وبوضوح تخصص في ترتيب أعضائها إلى نظام نحوي ملزم ، وهناك لغات
أخرى لا يفرص فيها النحو أى نظام إجباري ، ولا تتأثر العلاقة المنطقية
لتي بين كلمات الجملة في شيء . إذ غيرنا وضعها . تقول اللاتينية Petrus caedit
Paulum كما تقول العربية (يضرب زيد عمراً) أو Petrus Paulum caedit
أو (يضرب عمراً زيد) أو Paulum caedit Petrus أو (عمراً يضرب زيد)

Croce : Aesthetic, p. 143. (١)

(٢) ترجمه : ص ١٥٠

(٣) فخرى : اللغة . ص ١٨٦ .

ون أن يؤدي ذلك إلى تردد في معرفة الفاعل والفعل والمفعول ؛ لأن التحليل المطلق لا يرى في ذلك أى خلاف . ولكن هذه الأوضاع الثلاثة ليست على درجة واحدة من الجودة^(١) ، لأنها وإن كانت من حيث التحليل المطلق سليمة في كل الحالات ، إلا أنها من الناحية الانفعالية مختلفة . وإلا فما الذى استدعى هذا التغيير في النظام ؟

ولو تذكرنا هنا موقف عبد القاهر الجرجاني في تحليل الجملة لأعلى أساس القاعدة النحوية ولكن على أساس الجملة الانفعالية ، وأنه ليست كل جملة مستقيمة نحويًا جيدة ، بل قد تكون مستقيمة نحويًا وقيحة ، وأن تفاضل أحسن يرجع إلى نظام الألفاظ في كل ، ذلك النظام الذى يتحكم فيه الانفعال . — لو ذكرنا ذلك هنا لعرفنا أى نظرة جمالية عميقة كان ينظرها الرجز . والتشعشع الذى انتهى إليها الجرجاني في دراسته الجمالية العبارة وصلتها بالمعنى النحوية هى بعينها ما انتهى إليه فندريس بعد أن استعرض تلك الصور الثلاثة للجملة الواحدة ، فوجد أنها تتفاوت من حيث الجودة ، فقد قرر الجرجاني بالمش أن هناك تفاوتًا في قولنا قد رأيت زيداً وقد زيداً رأيت ؛ فكلتا الحلتين مستقيمة نحويًا ، ولكن الأولى حسنة والثانية قيحة . وصحة إعراب الكلام عنده لا تنكسر الجمال ، لأن هذا الكلام مرتبط بترتيب الألفاظ ، وترتيب الألفاظ — عنده كذلك — ليس إلا ترتيباً للمعاني النفسية . ولذلك لم يكن الجرجاني يفصل بين اللفظ والمعنى أو بين الصورة والمحتوى تماماً كما صنع كروتشه ، ولفس السبب الذى من أجله ألح كروتشه دائماً على عدم الفصل بينهما . وهم جميعاً يلقون — الجرجاني وكروتشه وفندريس — عند حقيقة أن التعبير انفعال ، وأن هذا الانفعال يتمثل في نظام الألفاظ في العبارة ، وذلك النظام هو الذى يجعل التعبير في كل مرة ينقل انفعالا خاصاً . فمسألة في كل حالة من الحالات مسألة حسن أكثر منها مسألة مذهب نحوي^(٢) .

(١) ارجع من ١٧٨

(٢) فندريس : لغة ، من ١٨٨ .

٣ - واللغة العربية ككل اللغات ، لها كيانها ولها طبيعتها أو عبقريتها ،
أو لنقل لها ذوقها وجمالياتها . ومنذ قديم أحسن أبوها - ربما كان بدافع
العصبية والتفاخر - بأن لها مميزات لا تكاد تتوافر في غيرها من اللغات ؛
فالجاحظ يحدثنا عن أن العرب أنطق من غيرها ، وأن لغتها أوسع وأن لفظها
أدل ، وأن أقسام تأليف كلامها أكثر ، والأمثال التي ضربت فيها أجود
وأسير ، وأن البديهة مقصورة عليها ، وأن الارتحال والاقتضاب خاص
فيها . . . الخ^(١) . وعلى هذا النحو يربط لنا الجاحظ بين اللغة والجلس ؛
فالعرب أنطق من الشعوب الأخرى ، والبديهة مقصورة عليهم . . . الخ .
وهذا الموقف له تفسيره من حبة الصراع الشعبي الذي بدأ يستعلن في
الأمة العربية منذ أواخر عهد بني أمية . ولكن كلام الجاحظ أو جرد من
أفعال التفضيل التي جره إليها موقف التمدح والتفاخر لكان حرياً أن يدل على
ظواهر أصيلة في طبيعة اللغة العربية مثل غناها في المفردات وفي صور بناء الخمة ،
وكذلك الإيجاز .

ومن الباحثين المحدثين من يقف عند عقلية العربي في ربط بينها وبين لغته ،
وعنده أن العربي دكي ، يظهر ذكاؤه في لغته ، فكثيراً ما يعتمد على اللمحة
الدالة والإشارة البعيدة ، كما يظهر في حضور بديته ، فما هو إلا أن يفجأ
بالأمر فيفجؤك بحسن الجواب ؛ ولكن ليس ذكاؤه من النوع الخالق المبتكر
فهو يقلب المعنى الواحد على أشكال متعددة ، فيهرك تفننه في القول أكثر
بما يهرك استكاره للمعنى ، وإن شئت فقل إن لسانه أوفر من عقله ،^(٢) .
فالعربي ذكاء من نوع خاص يعتمد على اللمحة ، ومن ثم كانت لغته ، بما هي
صورة لهذا النوع من العقلية ، تشبع فيها الإشارة المربعة التي يتركز فيها
الكثير من المعنى . وهذا يؤكد مرة أخرى ظاهرة الإيجاز التي لمحها الجاحظ .
ولما لم يكن هذا الذكاء خلافاً ، فقد راح يصب المعنى الواحد في صور

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ٤ ج ١ ص ٢٦١ .

(٢) أنوار أدم : فجر الإسلام ص ٣٧ .

تعبيرية مختلفة . ولعل هذا يفسر لنا في ميدان الأدب العناية الفائقة بالصناعات اللفظية .

ومن دراستنا للصلة بين الجنس واللغة وأنها غير قائمة نستطيع أن نرفض في كثير من الاطمئنان تلك المزعة الشعبية القديمة التي أرادت أن تجعل من الجنس العربي أشرف الأجناس . ومن اللغة العربية أشرف اللغات . أما فيما يختص بالصلة بين العقلية العربية واللغة العربية فمسألة على كل حال لا يمكن الارتياح إليها بصفة عامة كما رأينا في الفقرة الأولى من حديثنا عن اللغة ، حدث وحدها أن الفروق بين اللغات فروق ثقافية وحضارية وليست فروقا عقلية . ونستطيع أن نقدم هنا دليلا ملموسا في حياة اللغة العربية يبين لنا بوضوح كيف أن هذه اللغة كانت مطهرا حضريا للعرب . فالجاحظ نفسه قد وضع الشعر العربي من الأمة العربية موضع النيان عند العجم^(١) . ومن جهة أخرى فقد كان الفرس - وهم ينتمون للجنس الآري - حريين أن ينقلوا خصائص جنسهم وعقليتهم إلى اللغة العربية بعد أن تعلموها . وإذا قصرنا موقوفنا هنا على الميدان الأدبي لوحدنا أنهم لم يصنعوا في سبيل ذلك شيئا ، بل نجدهم يتكلمون مع الثقافة العربية ، ولم يتحقق ما كان يمكن أن يحدثوه من انقلاب حضري في الأدب العربي واللغة العربية . ويتلشى الجنس الآري وتلشى العقلية الآرية ، وإذا بالآري قد اندمج في السامى وأخذ عنه . وسال أن يؤثر فيه تأثير منه . وهذه من مزايا اللغة العربية^(٢) .

هذا الموقف يبين لنا بوضوح كيف أن اللغة العربية تمتلئ في طبيعتها بأن نقبل دحول تعقيدات المختلفة فيها شأن كل لغة حية . وحين يتقنها الجميع ، أهلها وغير أهلها ، وربما أتقنها هؤلاء الآخرون أكثر من أهلها ، يكون

(١) راجع النيان والدين ١٠٤ من ٣٦ - ٣٧

(٢) أحمد صيب : مقدمه لدراسة بلاغة العرب من ١٨٠ .

هذا تأكيداً لفكرة أن اللغة ليست لغة جنس ، وأنها ظاهرة حضارية أكثر منها ظاهرة عقلية .

ويوم تتكون اللغة ويتكون لها نظام صرفي خاص تبدأ شخصيتها تبرز وكيانها يستقر ، وتستطيع أن تواحه ما يستورد إليها من مظاهر حضارية أجنبية ، فتمتصه في كيانها بدلا من أن تندوب فيه . ويوم تكون للعربية شخصيتها كانت على استعداد لأن تكيف ما تستورده بحسب طبيعتها ؛ فكلمة ككلمة صلاى Soldi (Sous) وهي إيطالية ، تجمع فيها على صلادى ، وهي صيغة عربية خالصة من الصعب أن تعرف منها الكلمة الأجنبية . وهذا يدلنا في الواقع على استقرار نظام الصرف في هذه اللغة . وربما كان هذا النظام على شيء كبير من الصحامة . واللفظة التي تتبع أى صورة من صور هذا النظام كانت تعد صحيحة . ولكن بقي بعد ذلك أن تتفاصل الصيغ بحسب كثرة الاستعمال . ولا دخل مطلقا للعقلية في اختيار هذه الصيغ . فيكفي في إحدى اللغات أن يتغلب نوع ما على غيره في فترة من الفترات ليتضاءع استعماله بعد ذلك في العصور التالية ؛ فهذا أثر مباشر لتدوس الطرق الصرفية لا يتوقف أبى حال على اختلاف العقلية ^(١) . فهاك إذن صيغ تتحلى عن الميدان وإن كانت صحيحة تحت تأثير صيغة أخرى كثر استعمالها . وهنا تكون هذه الصيغة المستعملة أفضل من تلك المهجورة . وهذه الظاهرة واضحة في اللغة العربية ؛ فمن الألفاظ ما يسعم رباعيه وحماسيه دون ثلاثيه . ومنها ما هو بخلاف ذلك . فيبغى ألا تعدل عن الاستعمال فيها [كما يقول العسكري] ، ولا يفرك أن أصولها مستعملة ، فالخروج عن الطريقة المشهورة والنهج المسلوك ردى . على كل حال ، ألا ترى أن الناس يستعملون التعاطى فيكون منهم مقبولا ، ولو استعملوا العظو ، وهو أصل هذه الكلمة ، وهو ثلاثي ، والثلاثي أكثر استعمالا ، لما كان مقبولا ولا حسنا مرضيا ^(٢) .

(١) فندرس : اللغة من ٣٠٠ - ٣٠١

(٢) أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص ١١٢ .

وقد رأينا كيف أن الخليل بن أحمد لم يقبل من الشاعر قوله فإن صعباً .
وقال له إن هذا ليس شيئاً . وإذا كان العجاج قديماً قد استخدم هذه الصيغة
فقال فافهمنا ، فإن هذا لم يكن يحسن من موقف الشاعر المحدث .
لأن هذه الصيغة كانت قد تراجعت أمام صعب أخرى كثر استعمالها .

وعلى هذا النحو راح علماء اللغة العربية يدرسونها ، نحوها ونظامها الصرفي
والفاظها . فأصبحت اللغة ميدان دراسة وتقيم بعد أن كانت وسيلة طيبة في
أيدي الشعراء . القدامى . واستطاع العلماء في هذه الدراسة أن يفتخروا على كثير
من أسرار العربية أو لنقل على كثير من إمكانياتها وقد كانت هذه الدراسات
تتم على مسمع من الشعراء ، بل كثيراً ما كانوا يشاركون فيها (أو بواس) .
هذه الظاهرة ، مصافحاً إليها حقيقة أن الشعراء كان عليهم أن يتقوا اللغة والثقافة
الكلاسيكية قبل أن يبدأوا حياتهم الشعرية ،^١ — يمكن أن تكون أساساً لتفسير
اهتمام الشعراء بلغتهم من ناحية ، واهتمامهم من ناحية أخرى ، برزان إمكانيات
هذه اللغة التي تنكشف لهم أو يظنهم عليها الدرس . ولذلك قد تصبح اللغة هي
المشكلة الأولى التي يجب البدء منها إذا نحن فكرنا في دراسة مواطن التجديد
في فن شاعر كافي تمام .

وبعدرة عامه أصبحت للعربية وصعبتها الخاصة ، واتخذت هذه الوصية
أساساً للكثير من النقد ، وهو ما اصطاح على تسميته بالسقد النغوى والمهمة
الخصيرة التي قام بها هذا النقد هي محفظته على وصية اللغة ، وتثبيت لأصولها .
وأخذ الشعراء بها . وهذا النقد يشعل حيزاً كبيراً من كتب النقد العربي .
ولم يقتصر هذا الاتجاه على فترة من الفترات أو عصر من العصور ، فسجد أنه
امتد إلى ما بعد إرساء قواعد العربية وأصولها بكثير . وإذا فهمنا وضعية
اللغة لا على أنها قواعدها النحوية المقررة بل كل ما يتصل بدراساتها من نحو
وصرف واشتقاق وعروض وقافية وأصوات وخصائص عامة ، فإن من
السهل أن نرد كثيراً من النقد العربي إلى هذا الأساس — وصية اللغة .
وهذه المادة كما قلت تملأ كتب النقد . وأكتفي هنا بمثالين أولهما متقدم ،
والآخر متأخر نوعاً ما . فقد عاب الأصمعي ذا الرمة بقوله :

Elkott A.: Arab Conception of Poetry . . . , p. 53. (١)

حتى إذا دومت في الأرض راجعه كبر ولو شاء نجي نفسه الحرب
وقال : الفصحاء لا يقولون دوم في الأرض وإنما يقولون : دوم في
الهواء ، إذا حلق ، ودومت في الأرض ، إذا ذهب (١) . وهناك حادثة طريفة
يرونها لنا صاحب بن عباد فيقول : « كان الأسد أبو الفصيص يحار من شعر
ابن الرومي وينقط عليه . قال فدفع إلى القصبية لني أوطأ : أتحت صلوعي
جمرة تتوقد . وقال تأملها ، فتأملتها ، فكان قد ترك حير بيت فيها وهو :

بجمل كجمل السيف والسيف منتضى وحجم كجمل السيف والسيف معمد
فقلت : لم ترك الأستاذ هذا البيت ، فقال لي نعم تحاوره قال ثم
رأني من بعد فاعتذر بعذر كان شراً من تركه . قال : أت تركته لأنه أعاد
السيف أربع مرات . قال لصاحب : لو لم بعد أربع مرات فقل . بجمل
كجمل السيف وهو منتضى . وحجم كجمل السيف وهو معمد ، لفسد البيت .
ويعلق على ذلك عبد القاهر الجرجاني قوله : « والأمر كما قال الفصح
والسب في ذلك أنك إذا حدثت عن اسم مصنف فأتيت أن تذكر
المصنف إليه فإن البلاغة تقتضي أن تذكره باسمه ظاهر ولا تضمه . وتفسير
هذا أن الذي هو الحسن أحمل أن تقول : جاءني غلام زيد ويريد . ويقع
أن تقول : جاءني غلام زيد وهو . ومن اشاهد في ذلك قول دعس :

أصناف عمران في خصب وفي سعة وفي حياء وحير غدير بموع
وضيف عمرو وعمرو يسهران معاً عمرو نطشه والصيف للجوع
وقول الآخر :

وإن طرة راقتك فانظر فرجها أمر مذاق العود والعود خصر
وقول المتنبي :

بمن تضرب الأمثال أم من نقسة إليك وأهل الدهر دوك والدهر
ليس بخن على من له دوى أنه لو أت موضع الظاهر في ذلك كله بالصغير
فقل : وضيف عمرو وهو يسهران معاً . وربما أمر مذاق العود وهو أحصر ،

(١) لامي ، ور ، ر ٢٥

وأهل الدهر دونك وهو — لعدم حسن ومزية لاخفاء بأمرهما (١) .

ومن هذين المثالين يتبين لنا كيف كانت وضعية اللغة تتحكم في الشعراء وتتخذ أساساً لقد شعرهم . والمثل الأول يفسر لنا ظاهرة ثبات اللغة على صورتها القديمة ، أو على الأقل محاولاتها في هذا السبيل . وإذا كان ذو الرمة قد استخدم في شيء من المرونة صورة في غير ما ألقت له ، فاستخدم التدويم مع الأرض وهو لا يستخدم إلا مع السماء . فقد عد هذا خروجاً على وضعية اللغة ، وكان هذا الخروج سبباً في عيب الأصمعي لشعره . وقد وقفت هذه الوضعية بالمرصاد لشعر كافي تمام ، حاول أن يخرج إلى صور جديدة من التعبير (كاستخدام الأخضع لدهر ، والخواشي للحلم ، والخلخل للخصر .. الخ) ولم يكن هذا الحرص على وضعية اللغة تقليداً جديداً في ميدان النقد ابتكره اللغويون ، ولكنه تقليد عرفوه منذ العصر الجاهلي يوم عاب طريقة استخدام الشاعر الصيعرية للجسم وهي لا تستخدم إلا للماقة ، وقال عبارته المشهورة : استنوق الجمل .

والواقع أن اللغة في الشعر ليست ألفاظاً لها دلالة ثابتة حاملة ولكنها لغة أفعال مرنة ، بل أمين ما فيها هو هذه المرونة التي تجعلها متحددة دائماً بتجدد الانفعالات . فالانفعالات الجديدة تستخدم الألفاظ دائماً استخدماً جديداً . وهذا ما قاومته وضعية اللغة مقاومة كبيرة ، وأصبحت اللغة التقليدية بألفاظها وبصور استخدامها المعهودة هي الميدان الذي يستطيع أن يتحرك فيه الشعراء بأفعالهم الخاصة ولا يباح لهم الخروج منه . بعبارة أخرى ظلت اللغة الكلاسيكية هي لغة الشعر الراقى .

والمثل الثاني يقف بنا من وضعية هذه اللغة على خاصية من خاصياتها الحماية التي تظهر في الاستعمال وهي تكرار الظاهر في مثل : جاءني غلام زيد وزيد ، فهذا التكرار هو الحسن الخليل ، والإضمار في هذه الحالة قبيح . ولذلك كان بيت ابن الرومي — رغم ما فيه من تكرار ، أو بسبب ما فيه من تكرار للظاهر — هو أحسن بيت في قصيدته كما رأى صاحب . وهذا ما يدلنا

(١) عند نفاذ الحرجاء : دلائل الإعجاز ، ص ٤٢٦ — ٤٢٧

على أن اللغة العربية قوا بين داخلية تحبس بعض الاستعمالات جيلا والآخر قبيحا .
ولسنا نريد هنا أن ندخول في دراسة تفصيلية لطبيعة اللغة العربية ،
ونكتفي بأن نذكر أن خبرتنا بها ، والمفاهيم التي سادت بين عبثها
فضلا عن الناطقين بها ، كلها تؤكد أن طبيعة هذه اللغة طبيعة تركيبية وليست
تحليلية . والصورة الرمزية التي تدل على هذه الطبيعة هي تلك الصورة القديمة
التي ذهبت إلى أن الألفاظ كالأوعية ، وأن العرب ربما جعلت كثيرا من
الأمثلة في وعاء واحد . وهذه الصورة تعبر لنا في صدق عن تصورهم
وإحساسهم بهذه اللغة وطبيعتها . ونحن نجعل الأمثلة الكثيرة في وعاء واحد
فإننا لن نحتاج إلى أوعية كثيرة . فسرعان ما نستوعب الأوعية قليلة العدد
كل ما لدينا من متاع . وهذا يفسر لنا قصر الأعمال الأدبية وميلها إلى الصورة
الموحدة ؛ فقد كان العربي يستطيع أن يقول كل ما لديه في بيت أو بيتين .
ولكن هذه الصور الموحدة عنده هي عوالم البلاغة . ولم يكن من الممكن
أن تتسع هذه اللغة - أمام اعتبار أن اللادة هي الإيجاز - تلك الأنواع
الأدبية القصصية ، لأن أوعيةها - على العكس - فسيح متسع والمتاع
الذي فيه قليل ، أو لنقل لأن القصص على طولها تعطيا فكرة أو معنى أو خبرة
واحدة بسيطة كان من الممكن تناولها في بيت من الشعر أو شطر من بيت .
وحين أخذ ابن الرومي في استقصاء المعنى وتناوله في أبيات كثيرة عجزت
قصائده بطول لفسر . ولكن النقاد كانوا يبحثون في هذه القصائد عن البيت
الشعري الذي توافرت فيه فكرة الأمثلة الكثيرة في الوعاء الواحد ،
فكانوا لا يجدون في القصيدة الطويلة إلا البيت أو البيت فيعتبر وهما كل ما في
القصيدة . يقول القاضي الجرجاني : . نحن نستقرى القصيدة من شعره وهي
تناهز المائة أو ترقى أو تصعب ولا نعتز فيها إلا بالبيت الذي يروق أو البيت (١) ،
وبذلك استقرت الصورة التركيبية في اللغة ، وكان الشعر أسبب الأنواع
الأدبية التي تصلح فيها هذه الصورة ؛ لأن القصيدة كان من الممكن أن تتكون
من مجموعة صغيرة من الأبيات من جهة ، ولأن البيت هو أقل صورة لغوية

(١) الجرجاني : الوساطة بين المتن وحصومة ، ص ٤٢ .

يمكن أن تخلص أكبر قدر ممكن من المعنى . وبذلك تفسر لنا طبيعة اللغة ذاتها
 شيوع مبدأ الإيجاز ، كما تفسر لنا الاهتمام بالبيت أكثر من الاهتمام بالقصيدة
 ، إذا سبها مع نيكلسون بأن أوزان الشعر العربي تعد تطوراً لصاهرة
 السجع^(١) ، كما إلى أي حد تكون الصلة بين اللغة العربية وأوزان الشعر . وهذه
 الأوزان كما رأينا - صاحبت في نشأتها "اللغة في عرص الصحراء" ، فبدأ
 العربي بنغم كلامه على ضربات أحفاد الإبل وحركاتها ، ومع وئ أن السير
 عملية إيقاعية . ومن ثم - الإيقاع - وارتى مع مقاطع اللغة المنغمة ، وكانت
 النتيجة أن أصبحت أوزان الشعر أخاها إيقاعية كذلك ، ، لكنها وثيقة
 الصلة باللغة ذاتها . وهذا ما لاحظته من قبل الخاططة حين نظرتي عن الملحميين
 والموسميين الذين يصنعون الأختان للشعر العربي فوجد أن العرب - تقطع
 الأختان الموزونة على الأشعار الموزونة . فتصنع موزوناً على موزون ، ولعجم
 تقاطع الألفاظ وتنبص وتنسط حتى تدح في وزن المدح . فتصنع موزوناً
 على غير موزون^(٢) ، . وهذا يؤكد الصلة القوية بين اللغة وأوزان الشعر .
 وحين خرج الأدباء إلى أوزان جديدة كما واقد حرجوا كذلك على ضعية
 اللغة . ولم تكن أعمالهم الأدبية هي الاتساح الأدنى الراقى . هذه الصور الثابتة
 للأوزان وصداها الوثيقة بطبيعة اللغة ووضعيها منعت الشاعر من التحرر
 واخروج إلى أوزان جديدة من جهة . كما دعت من جهة أخرى إلى أن يركز كل القيم
 الإيقاعية في البيت الواحد موزوناً بينها وبين المعاني الكثيرة التي يريد تركيزها
 فيه معتمداً في ذلك على الألفاظ وقيمتها الصوتية والدالة . وبذلك وضعت
 لغة "الصيغة التي أصبحت" تقيم الفقيه فيما بعد تتركز فيها .
 أنرا ، سالك قد أحسا بالإيجاب على السؤال القديم الخاص بثبات التقاليد
 الفنية : هل في اللغة العربية نفسها وفي أعاريض الشعر توجد أسباب هذا
 الثبات ؟ - نعم . وإنما لمحاولة .

Reynold A. Nicholson : A Literary History of the Arabs . (١)
 London, Adelphi Terrace, 3rd impr, 1924, p. 75.

(٢) الخاططة : البيان والتبيين ، ج ١ ص ٣٦٦

باب الرابع

المقارنة

الفصل الأول

مفهوم الشعر

« ليست لأشعار كما تصور الناس مجرد مشاعر » . بها بحرف «

ر س ك (١)

(١) المفهوم المعاصر للشعر

ما يزال النقاد مد عوف النقد يتعرضون لوضع التعريفات المختلفة للفن عامة وللشعر خاصة . وطبيعي أن هذه التعريفات كانت تختلف أو تتفاوت في مدى صحة فهمها للفن الشعري باختلاف النقاد وتفاوت أبحاثهم وثقافتهم وعقلياتهم وظروفهم العامة . وقد أشار إلى ذلك سير موريس بورا M. Bowra في كتابه « تراث الرمزية The Heritage of Symbolism » (١٩٤٧) فقال : « لم يجد أحد — حتى أرسطو — تعريفاً كافياً للشعر . ونحن جميعاً نعرف ماذا يكون الشعر . ولكن سرعان ما نجد أن فكرتنا عنه لا يشركنا معاصروننا إياها ، فضلاً عن كبار النقاد في الماضي . فكل تعريف يبدو في الوقت نفسه واسعاً جداً وضيقاً جداً . والحقيقة أن نظرية الشعر ومزاويلته يختلفان من عصر إلى عصر . فهو يعيش بالتعبير ، وهو دائم التجدد بما يدخل فيه من مستويات جديدة ، وفي جديد . وما كان كافياً لفترة من الفترات لا يمكن أن يكفي أخرى . وببساطة عامة يبدو أن مفهوم الشعر يتأرجح بين طرفين ، بين التعليم والتأثير magic ، (٢) . وقد تناول جورج هويلي هذا المفهوم بالتحليل

H. Read : Forms in Modern Poetry Vision Press, London, (١)
1748, p. 79.

George Whalley : Poetic Process . An Essay in Poetics, (٢)
Routledge and Kegan Paul, London, p. 224.

والقد مما لا يتسع له المكان هنا ، ولكن محاولته في عمومها يمكن وصفها بأنها تهدف إلى عدم الفصل بين مفهومى التعليم والتأثير في العمل الشعري . وقد عرف هر بارت ريد H. Read أنه من غير الممكن تعريف طبيعة الشعر تعريفاً منطقياً ولكنه يصفه بأنه « صفة علوية transcendental quality — أى نقل مفاجئ — تقوم به الألفاظ تحت تأثير خاص — ولا يمكنها وصف هدد احالة أكثر من استطاعتها وصف حالة من احوال . ولستنا نستطيع إلا أن نقوم بعدد من التفرقات أهمها التفرقة العريضة — وإن كانت تفرقة أساسية — بين الشعر والنثر^(١) . وهو يستخدم كلمة (أساسية) ، لأنه يعتقد أن الفرق بين الشعر والنثر ليس فرقاً سطحياً . ليس في الشكل ، ولا حتى في طريقة التعبير ، ولكنه فرق جوهري صرف . ثم يخصى ريد في بحث الأسلوب الشعري .

وهكذا نجد الناقد حريصاً على أن يعرف طبيعة الشعر معرفة أقرب ما تكون إلى الحقيقة . وهو في هذه المحاولة تكون سائحه أصدى ما نكون عند ما ينتهى إلى تلك الأقوال الداخلية للعمل الشعري ذاته . ومعرفة هذه الطبيعة لازمة لعمله النقدي . من ربما كانت هي الأساس الذى يتيح له بناء نقدياً .

وقد رأينا الناقد العربى يدلنا على فهمه للشعر . لطبيعته وعمية إبداعه . وكان هذا الفهم بطبيعة الحال هو الأساس الذى أقام عليه نقده . وطبعى أن يتحدثنا الناقد عن فهمه للشعر بعامة قبل أن يتناول شعراً بالقد (التقاضى الخرجانى في الوساطة ، يصور هذا المنهج) ولا شك في أن هناك فروقا بين فهم الناقد والآخر ، وأن هناك مئات من المفهومات الخريئة ، أو المدهومات الواسعة جداً والصيقة جداً ، تصالع كل من يستقرى . النقد العربى . ولكن

Herbert Read Collected Essays in Literary Criticism, (١)

Faber and Faber, London, 2nd ed. 1950, p. 41.

هناك مفهومات عامة لم تكن ملكاً لأحد من كانت ملكاً للجميع ، هي تلك المفهومات التي تجمعت في «عمود الشعر» . وعن المبادئ التي تجمعت فيه أن يكون هي الصورة المألوفة لتلك المفهومات لكثيرة المشنة . وعمود الشعر عبارة أخرى هو قوانين الشعر كما تمثل عند العرب .

وفي نهاية الصف الأول من القرن العشرين (على وجه التحديد سنة ١٩٤٦) كتب دوراند استوفر - الناقد الأمريكي المعاصر - كتابه عن «طبيعة الشعر» . وقد قدم في هذا الكتاب سبعة مبادئ يراه كافية - إذا هي تحققت - لأن تقدم إلي ما لا تراجع عن اعتباره في شعر . وقد كانت قيمة هذا الكتاب هي التي لفتنا إلى فكرة المقارنة . وقيمة الكتاب تأتي من أن صاحبه لم يحاول أن يفهم الشعر من وجهة نظر معينة . كأن يهتم بتجاه مدرسة من المدارس شعرية . فلم يتحيز في وقت من الأوقات - نتيجة لذلك - إلى رأي يقف عند طرفي الخط ، وهو بذلك تحسب الوقوع في المفهومات الواسعة جداً والصيقة جداً . وقيمة الكتاب تأتي كذلك - وهو الأهم - من أن مادته هي المادة المصفاة من كثير من المفهومات العربية السابقة . ولذلك سنعرضه أساساً للمقارنة هنا بعمود الشعر . وكان من التوافق الغريب أن ينتهي كل من «عمود الشعر» في الماضي ، واستوفر في الحاضر ، إلى تحديد طبيعة الشعر بسبعة مبادئ . ولكنا سنشير من وقت لآخر إلى مصادر أخرى حديثة للمفاهيم الخزنية التي سيقدمها لنا استوفر .

وقد به استوفر منذ اللحظة الأولى إلى أن كتابه إنما يعالج مشكلة واحدة هي طبيعة الشعر . والفكرة الأساسية التي سيعمل على تحقيقها هي أن القصيدة من الشعر تشبه شخصاً أو اشخصية تماماً . وهو يعنى لشخص مجرداً ، لا شخص شاعر صاحب القصيدة . فكما أن للشخص صفات متعددة يتكون هو من مجموعها وكذلك القصيدة . وهي بعد تجربة فردية حيائية . سجلها شاعر فرد بكل أمانة ودقة ممكنة .

وطبيعة الشعر مرتبة، ولهذا كانت قوافي الشعر — كقوافي "طبيعة —
يمكن أن تستبطن بوصفها مبادئ، موحدة، يتحرك الأوراد في حدودها بسهولة
نبتا لضائعتهم الخاصة، فلا هي تترك لها الحرية ولا هي تعوقهم. وطبيعة الشعر
ليست آلية، وقوانينه ليست أوامر، ولكنها ملاحظات، وهي لا تفرض
على الشعر ولكنها تستنبط منه.

ونكتب بعد تقسيم إلى سبعة فصول. يداول الكاتب في كل فصل
حضيضة أو ميدان أو قانونا من قوافي "شعر" وخصائص الخمس الأولى
هي خصائص الشعر Poem. والفصلان الآخران وإلى حد ما الفصل
الأول — دراسة خصائص "قصيدة Poem. وقبل أن نعرض هذا المبادئ.
عرضا سرعنا أود الوقوف عند الإشارة إلى ما بين "شعر Poetry و"شعر
Poema من فرق. ونحن كثيراً ما نستخدم اللفظ لتدل به على المعنيين والحق
أن مفهوم الشعر Poetry يدل على تصور العام للعمل الشعري كأننا ما كان
نوعه أو مسواه. نستطيع أن نقول بعبارة أخرى إنه يدل على "تصور العام
المستبطن من كل شعر، والذي يتمش في كل شعر. والشعر أو القصائد
Poems تنسب إلى الشعر بما يتمش فيها منه. وقد استخدمت كلمة Poem
(لتدل على القدرة لبيان) وكلمة Poetry (لتدل على الأشعار Poems بعامة
أو مزاولة لشعر). ولكن التفريق بينهما لم يمكن توطده في القرن الثامن عشر
وبداية التاسع عشر. ولا تكاد الكلاسيكية الحديثة تفرق بينهما تفريقاً جوهرياً.
ويبدو أنه قد فات الأوان لتعميم كلمة Poesy، كما أن الحاجة إلى لفظ جديد
ليست حاجة. ويذهب هوبل إلى أنه ليس من الصعب الاحتفاظ بكلمة شعر
Poetry لتدل على العملية. وكلمة "شعار Poems، للفظ الجامع. والتمييز
بين المفهومين... بنير السبيل للقد (١). والفرق بين هوبل واستوفر في
هذا التفريق هو أن الأول يربط بين "شعر Poetry والعملية الشعرية Poetic،

(١) انظر هوبل: المرحم السابق ص ٢٢٥

ABC
Library

ويعمم كلمة الشعر Poems لجعلها تدل على العملية والأشياء الحسية المسماة شعراً (القصائد)، في حين أن الأخير يضع القضية وضعا آخر أوضح وأدل، فيجعل كلمة الشعر Poetry تدل على المفهوم العام، على النظرية، وكلمة الشعر أو القصيدة Poem خاصة بالبنية الحسية التي يتضمن فيها هذا الشعر.

وهذه هي المبادئ السبعة التي تتمثل في الشعر والقصيدة بحسب التقسيم
الذي أمرنا إليه عند استوف من قبل.

أولاً : اللغة في الشعر هي أول ظاهرة محتاج إلى الطرح ، وواضح أن لغة الشعر تختلف عن لغة العلم والفلسفة ، فاعلم والفلسفة في حاجة إلى لغة تنص إلى الهدف مباشرة أو توصل إليه . ولا بأس في الاستغناء عن اللغة المألوفة إذا وجدت اللغة التي تؤدي إلى هذا الهدف من أقرب طريق كما هو الشأن في لغة الجبر (١ + ٢ = ٣ مثلا) .

أما اللغة في الشعر فلها شأن آخر : إن لها شخصية كاملة تتأثر وتتوثر ، وهي تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقي نقلاً أميناً . وليست المسألة مجرد نقل أمين حسب ، ولكنه النقل الأمين عن المبدع عما يفكر أولاً وقبل كل شيء باعتباره ورثاً . لذلك كانت لغة الشعر بمثابة المحتوى الذي تنقله نقلاً أميناً . وهي بعد لغة ودية في مقابل اللغة العامة التي يستخدمها العلم . وهذه الفردية هي السبب في أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم . والألفاظ الشعرية تعين على بحث الجو بأصواتها . والعلاقة بين الأصوات في الشعر - كالموسيقى تماماً - يمكن أن تثير متعة تذوق الاستجمام الحى ، سواء بالأجزاء المكررة أو المنوعة أو المناسبة . والكلمة الشعرية لذلك يجب أن تكون أحسن كلمة تتوافر فيها عناصر ثلاثة : المحتوى العقلى ، والإيجاز عن طريق المحيية . والصوت الخالص ، ويجب أن يكون اتصالها بالكلمات الأخرى اتصالاً إيقاعياً بحيث يؤدي هذا التلويح الإيقاعى إلى الغاية المطلوبة .

ولا يوحى إلينا تحليل استوفى للكلمة الشعرية إلى عناصر ثلاثة أن هذه العناصر تعمل مستقلة في العمل الأدبي ، فليس هناك ناقد واحد يتصور هذا الانفصال . ومفهوم القصيدة ومفهوم الشعر بعامة لا يترك فرصة لهذا الفهم . وقد أشار ولك - وهو من أساتذة النقد الأمريكيين المعاصرين - في دراسته لنظرية الأدب ، في ختام الفصل الذي عقده للحديث عن الوزن والإيقاع إلى أن ، الصوت والوزن يجب أن يدرسا من حيث هما عنصران في مجموع العمل الفني ، غير منفصلين عن المعنى ^(١) .

وانصباط لغة الشعر ، (وهو هنا المبدأ الأول) لا يعنى عدم القابلية للتغيير ، كما هو الشأن في العبارة (١ + ٢ = ٤) مثلا ، ولكن يعنى الحد الأقصى من قوة التعبير . ولذا وإن الشعر غير قابل للترجمة ، لأنه إنما كان شعراً في لغته وبلغته ، ولعنه قيمة غير منفصلة عنه . وفردية اللغة لا تسمح بنقلها إلى لغة أخرى تقابلها مساوياً كما هو الشأن في اللغة العلمية ذات الصيغة العامة .

ونحن لا نحد من المحدثين من تناول مشكلة اللغة من حيث صلتها بطبيعة الشعر مثل بول فاليري - عضو الأكاديمية الفرنسية - في الجزء الثالث من كتابه Variété ؛ فقد نظر إلى مشكلة الترجمة التي حكم باستحالتها استوفى ، فكانت في طرته طرافة ولكن كان فيها عمق أيضاً . فعنده أن ترجمة العمل الشعري ليست مستحبة فحسب ، بل إنه يستحيل نقل القصيدة إلى صورة نثرية من لغتها كذلك ، وهو يسمى ذلك ترجمة الشعر إلى النثر . ويرجع فاليري تذبذب الذوق الفرنسي في خلال أعقروا الثلاثة السابقة إلى الجهل بطبيعة الشعر الحقة . ولذلك لم تأخذ الانبجاعات المختلفة صفة الثبات والشيوع لأن التغيير لم يكن أكثر من نوبات accès عارضة تنتج من وقت لآخر في صورة تمرد أو عصيان ، أو يقوم بها عدد ضئيل من الشخصيات الثائرة .

(١) Weliek, R . The Theory of Literature, p. 176.

ومشكلة اللغة هي مفتاح هذه القضية عند فاليري . ومن ثم راح يبحث طريقة
اللغة ومدى ما لها من أثر في "شعر" بحيث تخلق منه شيئاً آخر يختلف تمام
الاختلاف عن المفهوم "العملي" للغة المتعممة . وقد عني القدامى بدراسة
الاستعارات وتجاويزها من "الوجه البلاغي" . ولكن هذا يتجلى ناقص لأن
المسألة ترجع أولاً وليس كل شيء . بل الاستعمال هذه المحسنة — وإن
تعممها عند المحدثين — تقوم بدور هو من الأهمية في المكان الأول . لا في
الشعر . أبداً . المستوى من في "الشعر" شأنه الذي يتجاوز حدود الألفاظ
المصطنعة . ويوسع أو يضيق من معاني الكلمات . ويعبر في كل خطوة من
قيم هذه القيمة . وهذا التعبير يحدث أحياناً عن "سنة" ليس . وأحياناً أخرى
بديهة لتصويرات المباحثة في "التعبير" التي . وقد يحدث هذا التعبير من القلم
المتردد في بدو مؤلف .

كل هذه التعبيرات التي يحدثها السعرا . في اللغة يجعل منها شيئاً آخر .
وهذا هو الأمر الخليل بالخليل .

ولم يكن أحد بدراسة ظاهرة الاستعمال في اللغة وتحليلها . وتبين ما يمكن
أن يكون لها من أثر في فهمنا لطبيعة الشعر فهماً صحيحاً . ومن ثم ظهرت
المحاولات الكثيرة الحاضرة لفهم طبيعة "شعر" هذه . ومن بينها تلك المحاولات
التي ترك هذا الفن ذاته لتحدث عن أشياء هي في الواقع خارج الفن . يمش
دع القديسون بأن الآداب نوع من "تربية لصالح الشعب" . وأنها تكون
لشباب وثقافتهم . هؤلاء يخلطون بين الآراء القديمة والمتعة المباشرة التي يشيها
العمل الفني . إنهم يفهمون "العمل الفني" على مرحلتين . فلا يتذوقون القصيدة
من حيث هي شعر . تذكيراً مباشراً . ولكنهم يترجمونها — إذا صح التعبير —
إلى شيء أولاً . ثم يعمقونها وتذوقونها ويحكمون عليها أخيراً من خلال هذا
الشيء . فهم يعاملون القصيدة كما لو كانت منقسمة إلى عبارات ثرية مكثفة
بداتها وقائمة وحدها من جهة . وإلى قضية موسيقية خاصة من جهة أخرى .

ثم يمتصون يقسمون العبارة بدورها . فتدخل في أيديهم إلى متن صغير (قد يقبل في بعض الأحيان إلى أن يصل إلى كلمة واحدة أو عنوان عمل دنة) وإلى كمية من التواضع كالزيتات والصور والمنحسبات والصفحات و (انقصة) انجليزية) أما فيما يختص بموسيقى الشعر فإنهم يتفنون منها جداً : بعضهم يعتقد أنها شيء يمكن عقله وإلهائه فيه . وهي عند البعض موضوع لاسات حريدية عمية أحياناً ، وغير مثمرة في العموم .

ومن ذلك يخلص في أيديهم من العمل من (انقصيدة طائفة من الألفاظ لها معانيها العادية ، وتؤدي في مجموعها معنى ما ، يهمونه ويحكمون على القصيدة بحسبه . وهذا هو الحكم الخاطيء الذي لا يتصل انقصيده ذاتها مباشرة وإنما هو يتصل بصورة مسوخته منها هي صورة ، الثرية ، وترجمت القصيدة الشعرية ، إليها . وهنا يقول فاييرى أن سادة الحكماء على الشعر بحسب المتر وبحسب وظيفته ، وتقويمه على أساس من كمية المتر التي يستعمل عليها جعلت الذوق العالمي يصبح شيئاً شديداً شيئاً شديداً . وقد بدأت هذه الظاهرة منذ القرن السادس عشر . ولأحصاء "عجيبة للدرس الأدبي وأثر المسرح في الشعر الدرامي (شعر الدرامى معناه أوامعة) وهي في جوهرها ثرية (أشاعت كلها كثيراً من السفاهات وكثيراً من الجوارب التي تكشف عن أهل الفاضح بأمور الشعر .

وقد وقف شعراء — عربيزتهم أو با أدبهم — يعارضون تحريم أعمالهم الفنية ، وترجمتها في طائفة من الألفاظ تؤدي معنى يكون موضوعاً للحكم عليه من حيث قيمته لصاح الشعب وثقيف أشبان . ذلك أن "عص الهى ليس معنى وليس فكرة ، وإنما هو وجود كامل أو حالة شعورية كاملة . صحيح أن الشاعر يستعمل الألفاظ ذاتها التي يستعملها الناس في حديثهم العادى أو يستعملها الكتاب في ترحيل تعبير عن فكرة ، ولكن الشاعر حين يستخدمها فإنه ينسجها قيمها العادية المعهودة ، ويكسبها قيماً جديدة . وهو يحاول بشي

الوسائل أو يبعد بها عن ميدان النثر وعن قيمتها فيه ، فينظمها بطريقة خاصة تختلف عن الاستعمال العادى لها ، ويوسع أو يضيق من مدلولاتها . وعلى احملة فإن كل ما يؤكد له أنه لا يتحدث بالنثر حسن عنده ، وليست القوافي ، والتقديم والتأخير ، والاستعارات والتنسيقات والصور — ليست إلا وسائل في يده لمعارضة الاتجاه النثرى .

والآداب . عند فاليرى — لا يثير الاهتمام إثارة عميقة ، لا بمقدار ما يؤثر في الروح ببعض التغييرات ، تلك التغييرات التي تلعب فيها الخواص المثيرة للغة دبراً رئيساً قد يقرأ الإنسان كتاباً ويقرأه في نشوة ، ولكنه لا يستولى على كيبه كما لو أنه وجد فيه آثار فكرة تضارع في سيطرتها سلطان اللغة ذاتها . أما في حانة الشعر فيبدو أن هناك قدرة لازمة لإحضار اللفظ العادى لعدبات مفاجئة دون تحطيم نصيب المقدسة ، ثم يتمكن من نقل الأشياء التي يصعب قولها ونقلها ، وتلازم الاسجرام (الهارموني) وتوجيه العبارة والأفكار جميعاً — وكل هذه هي الأمور الأولى في فن الشعر .

وعنى اخمة فياه كلما كانت القصيدة ، شعرية ، قل إمكان التفكير فيها ، نثرياً ، دون أن تتلف . فتلخيص القصيدة وصياغتها نثراً يعد جهلاً تاماً بجوهر الفن ، وليست الأفكار التي تظهر أو يوحي بها نص القصيدة هي الشيء الوحيد والرئيسي في الكلام ، ولكنها وسائل تشترك بالتساوى مع الأصوات والإيقاع والاسجرام le nombre والريثات — في أن تثير نوعاً من التوتر أو الهياج ، وأن تخلو فيها عالماً — أو حالة من الوجود — غاية في الاسجرام . وهكذا يؤكد فاليرى ببحثه طبيعة الشعر فكرة استوفر^(١) في فردية لغة الشعر ، وأن كل شاعر يصنع لغته الخاصة المعبرة ، وأن القصيدة بديعة شعرية لا نثر فيها .

أياً : والخاصة الثانية للشعر هي العمق . فاستحربة التي تتمتع بدرجة

(١) و. د. هامي ذلك مدرة مريحة هو في Whalley في كتابه اسابق من ٢٢٢ .

كبيرة من العمق هي التجربة التي يبرز منها الشعر . والواقع أن طبيعة المشكلة تتناول أصل الشعر كما تناول صفاته . والشاعر في حاجة إلى عمق التجربة أكثر من حاجته إلى التفصيل . وكلما قلت تفصيلات الصورة والحالة الشعرية زاد تأثيرها المباشر ، فكثر التفصيلات لا تترك عملاً إيجابياً الذي تتمتع به لغة الشعر ، والذي يعتمد على الصور المصية كالاستعارة وغيرها . ولذا فإن التعبير المباشر في الشعر ليس تعبيراً شعرياً . وحياة الألفاظ الطويلة ، وما تبلور فيها من ماثور أدبي وتاريخي وأسطوري يكسبها تلك المصدرة الرمزية الإيحائية . والغموض والتعقيد مما يزيد عظمة اللفظ أو الرمز . والتناقض بين الصور والرموز لا يعنى فسادها ، بل على العكس ربما أكسبها قوة . وذلك لأن الحالة الشعرية ليست معزلة أو منفردة بلون واحد من الإحساس .

فالعمق إذن عام مهم في الشعر ، ولا تكفى الأمانة والانضباط ، فإنه من السهل على الإنسان أن يصب على الورقة ألفاظاً ضعيفة محتضنة في غير ما نظام ، مبتذلة ، لتعكس في صورة أمينة صحيحة وحامة عقله وتفككه وآليته . ولكن الغباء مهما يكن منقولاً في غاية الدقة فإنه أن يكون شعراً . وهذا معناه أن الشعر يقتضى سمو العاطفة وعمقها . ومع أن الشعراء يختلفون في طرق أداء ذلك بين الإيجاز والإسهاب ، أو بين حذف التفصيلات والتكرار ، أو بين الإشارة المباشرة والتأثير السحري الهين ، أو بين التناقض والتوازي . فإن النتيجة واحدة ، وهي أن التعبير الأمين من أعلامهم أصبح شعراً لأنه أخذ مأخذ القوة والعمق .

ثانياً والصلة لثلاثة للشعر هي صفة الأهمية . والمقصود بها أهمية العاطفة المعبّر عنها . وفي بعض الأحيان يكون في التعبير عاطفة ، ولكن أعظم منه الشعر الذي يكون لتعكس فيه قيمة أكبر بالصلة للحياة الإنسانية . وهذا يؤدي بنا إلى القول الماثور بأن الشعر له غاية تعميمية . لأن الجانب الفني لا يفصل عن الأخلاق في التجربة الشعرية . فالشعر لا يقاس بصفاته

الفنية أو بعمق تجربته بحسب . بل أيضاً بقيمة هذه التجربة بالنسبة للعالم .
والشاعر لا يكتب لمجرد المتعة وتحريك أصابعه ، ولكنه يكتب ليتصل
بالآخرين . والمدارس الكلاسيكية كانت تلج على هذه الأهمية في الشعر ، في
حين اهتمت المدارس الرومانتيكية بعمق التجربة .

وقد شاع في العصر الإليزابيثي مفهوم خاص للشعر يعارض فكرة الأهمية
هذه وينبئ أن يكون للشعر أهمية لأنه عملية تقليدية فيها كثير من الكذب ،
وإن سيق هذا الكذب عمارة . ومع ذلك فقد ظل الاتجاه إلى الأهمية ثابتاً
منذ اليونان حتى ماثيو أرنولد . ومارال القرن التاسع عشر يؤكد الأهمية
الأخلاقية للشعر .

وطبعي أن يكون لدعوى الأهمية هذه رد فعل كما هي طبائع الأشياء ؛
فوقف العصر الحديث موقفاً عدائياً من فكرة الأهمية . وهذا الموقف قد
مهده منذ القرن الثامن عشر كانت وفنكلمان ولسنج أو المدرسة الجمالية على
وجه العموم . وكانت دعواها تقوم على أساس أن الخيال مستقل عن الغايات
الخلقية والتعليمية . وقد تبلورت هذه الدعوى في العصر الحديث عند
المفكر الإيطالي نندتو كروتشة ، زعيم القائلين بفصل القيم الحالية في الفن
عما عداها .

ومع ذلك فكل الشعر تعلمي ، بمعنى أنه يحتوي على معرفة . والشعر
يزيد من معرفتنا ، فليس بشعر مالا يؤثر فينا . ونحن لا نأثر دون أن نصح
لدينا معرفة بتجربة جديدة أو أكثر حيوية بالنسبة لمعرفة الأولى
السابقة . ووجهة نظرنا في أن الشاعر أمين وعميق تجعل الشاعر معلماً . فهو
معلم من هذه الوجهة . أما كونه يسوق إلينا في شعره العبارات الأخلاقية
المباشرة فليس هذا هو المقصود ، لأن القارئ لا يقع غالباً ، لأنها — كما
يقول ورد سورت — لم تنقل حية بواسطة العاطفة إلى القلب .

وليس عمل الشاعر إقناع القارئ (تعليمه) بالعقل وحده ، ولكنه
يؤثر في كل ما هو حي في الإنسان . وطبيعة الشعر ليست استاتيكية ، بمعنى

أنه ليس له معنى عقلي واحد عند كل الناس في كل العصور ، ولكن أهمية الشعر - حية منسقة ، وتشكل عند كل قارئ بحسب فهمه الخاص . والشاعر لا يبدو أن يكون مجرد قائل لشيء . ولكن نجاحه يعتمد على ثقته هو والقارئ . من أن الشيء المقول يستحق أن يقال . والشاعر هو المرآة التي تبدو فيها الظلال المائلة التي يعكسها المستقبل على الحاضر ، فهو يرى الحياة جديدة لا نسخة من صورة قديمة . فإذا انتقل شعره بنجاح إلى الآخرين فقد تحتم أن يكون له أهمية .

هذا التصور للصلة بين التعليم والمتعة في الشعر كما بعرضه لنا استوفى يبدو تصوراً معقولاً بخاصة إذا نحن نظرنا معه إلى طبيعة الشعر . ويبدو أنه قد جذب نفسه الوضع القديم للمشكلة : مع التسليم بأن الشعر يعلم ويمتع بين هناك إشكال فرعي هو : هل هو يعلم ويمتع من خلال التعليم أم أنه يعلم ويمتع من خلال المتعة ؟ أما صمويل جنسون فعبارته المشهورة تقول : « إن غاية الشعر هي أن يعلم بواسطة المتعة »^(١) . هذه العبارة في الواقع يمكن أن تتخذ أساساً لفكرة استوفى ، لأنها تفق بين الرأيين المتطرفين . رأى ليبتز الذي يجعل الهدف الرئيسي للشعر هو التعليم ، ورأى دريدن الذي يجعل المتعة هي الغاية الأولى من الشعر . فهذان الرأيان يقومان على أساس الفصل بين المحتوى والصورة الفنية . ولم يعد لهذا الأساس وجود ، وإنما يتداخل المحتوى والصورة بحيث لا يمكن تصورهما منفصلين أو تصور عمل كل منهما على حدة . ومن هنا اشتملت عبارة جنسون على كثير من الحقيقة ، لأنها تمزج بين المتعة والمعرفة . ويكون التعلم (instruction) في هذه الحالة أن القصيدة تعلم القارئ بمعنى أنها من الممكن أن تثقفه وأن تترك أثراً خالداً لا أن تقوم بمهمة تربوية أو تعليمية ، ولكنها تصنع ذلك (كما لو كان) عرضاً^(٢) .

(١) أنظر هوبل : المرجع السابق ص ٢٢٨

(٢) أنظر هوبل : المرجع السابق ص ٢٨٨ .

وقد صور فاييرى هذه الفكرة أيضا تصويرا طريفا يقيمه على أساس من الفهم اللازم لطبيعة العمل الفني من حيث هو لا يقبل التجزئ، والتقسيم . فإذا كان التجزئ، عملا يحل بقداسة العمل الفني ويفسده فإن البحث عن الفكرة أو الأفكار التي تتضمنها القصيدة للنظر في مدى نفعها للشعب وتربيتها وتثقيف الشبان . هذا البحث في الواقع عن يناق كل المفاهيم الصحيحة لطبيعة الشعر . إننا نعلم بأن الشعر يتضمن أفكارا ولكنها — كما هو معروف — أو كما ينبغي أن يكون معروفا — لا تقوم بنفس الدور الذي تقوم به الأفكار، في البشر، وهي ليست على الإطلاق قيما من نفس النوع . إنه من الطبيعي أن نبحث في الكتاب نقرأه عن الفكرة، وأن نقومه بحسب فهمنا لها، ولكنه ليس طبيعيا أن نصنع ذلك في القصيدة . ذلك أن الفكرة في الكتب هي الفكرة في دماغ المؤلف وأدمغة كل من ينصفحون هذا الكتاب . هذا هو الفرض الذي يمكن التسليم به بسهولة إذا نحن رجعنا إلى الكتب التي ألفها أصحابها وأرادوا بها التعبير عن فكرة . ولكن الأمر في حالة القصيدة يختلف عن ذلك أشد الاختلاف . إن الشاعر يريد، أولا، وتأخذ عليه هذه الإدارة وجوده كله . وقد كان من الممكن أن ينفذ هذه الإدارة بصورة عملية . ولكنه حين لا يستطيع الحركة في الخارج فهو يتحرك داخليا، وتمثل هذه الإرادة في تلك الحركة الداخلية التي تمتد إلى الخارج ولكن في صورة لفظية^(١) هي آخر الأمر ما سمي به القصيدة . ومن ثم قد يريد الشاعر شيئا ويقول شيئا آخر . ذلك أن التعبير الذي خرج في القصيدة ليس إلا نصريفا فقط للإرادة، وليس نقلا أميناً لها . وهو يقول فاييرى : إنه ليس هناك معنى حقيقي للنص [بعكس الكتب، طبيعة الحال حيث يوجد هذا المعنى الحقيقي] . ولا سلطان لتزام : فهما يكن ما أراد المؤلف أن يقول فيه قد كتب ما كتب، وعندما ينشر النص يكون كالأخبار الذي يستطيع أن يستخدمه كل فرد بأسلوبه

(١) يعنى فاييرى في هذا مهم الألفاظ في شعر من حيث هي امتداد لاجزاء لغوية.
 اند حية الناحية عن لإرادة الخبيثة من صمم يعوى كارل فسلر Karl Voessler
 في كتابه « روح لغة في الحضارة، The Spirit of Language in Civilization,
 tr. Oscar Oeaser, London Kegan Paul, 1932.

وبحسب طريقته . وبذلك تكون القصيدة - إذا لم أسيء فهم فاليري - جزءاً من الوجود الحى المتكامل الذى يحقق فيه كل ما وجوده هو الخاص . وبهذا المعنى يؤكد فاليري الموقف الذى انتهى إليه استوفى ، وهو أن العمل الشعرى لا يمكن أن تكون قد وصفت له غاية بداتها قبل إنتاجه ، ولكنه بما هو عمل فنى متكامل ، يتمتع متيقنه بأن يحقق له حزمه من وجوده ، بما فى هذا الوجود من فكر . ورأى أن هذا هو التصور المعقول والمقبول لمهمة العمل الشعرى كما يمكن أن توحى به طبيعة هذا العمل .

رابعاً : الصفة الأولى تطلبت من الشاعر أن يعبر عن شخصيته بأمانة . فهى إذن تنصب على طريقة استخدام اللغة . وصفة أخرى تركزت فى العواطف وتركزت الأهمية فى ذلك . أما الصفة الرابعة فهى أن الشاعر حسى (concrete) . ومعنى هذا أن الشعر لا يتصل بالجانب العاطفى أو العقلى فى طبيعتهما فقط ، ولكنه يتصل كذلك بالجانب الحسى . وأفكار الشاعر وعواطفه يجب أن توضع فى إطار من العالم الخارجى ، يجب أن يعبر عنها بألفاظ حسية مدوسة .

لماذا يأخذ المعنى أساليب أخرى غير تلك التى يأخذها فى الكتابات الفلسفية أو الخطابية أو العلمية أو النقدية أو التاريخية ؟ أما الفلسفة والعلم فهما أغراض تختلف ، وهما يتناولان الحقائق العامة . والخطابة لها غاية عملية وهى إقناع القارىء . أو السامع بموضوع محدد . والنقد يحلل ويقسم ويربط ويحاول جاهدا الوصول إلى مبررات عقلية لها صدق عام . والتاريخ ينظر دائماً فى اتجاه واحد . ويشعر المؤرخ صدق مهجة وصحته عندما يحاول إبعاد نفسه . أما طريقة الشاعر فلا تحد شئ . من هذا مادة الشاعر هى الأشياء المحسوسة التى يستخدمها لتأليف صورته الحسية كما يستخدم الباء الحجازية والصور الحسية . كما هو معروف عند النقاد والبلاغيين يجعل حصول الأفكار فى ذهن السامع أكثر سهولة ومتعة . والصور الشعرية لا تقارن بالأشياء المرئية المساوية لها كما تصنع المرأة ، أو بالأشياء السمعية كما يصنع التليفون . والشعر لا يقدم إلينا صوراً طبق الأصل كما هو الحال فى التصوير مثلاً ، وإنما

أداة الشعر الصوت . ومع ذلك فإن أصوات الالفاظ في الشعر لا تكون دائماً طبقاً للأصل الطبيعي ولكن أقرب ما تكون إليه . هذه الصور الصوتية ثابتة . وهذا الثبات يميل إلى الاختفاء في غير الصور الصوتية . فأداة الشعر (الالفاظ أو الأصوات) هي السبب في كون الصور الموحى بها عند القراء تختلف من قارىء إلى آخر لأنها لا تنقل الأشياء بقلا حرفياً طبق الأصل ، وإنما هي إيجازات تتأثر بها مجلس . وتحليل الشعر يبين أن جزءاً من حيويته مرده إلى تلك الصور الحسية الموحية .

حامساً : تمهد الصفات السابقة لقول بأن الشعر عمل معقد كالإنسان . وقانون التعقيد هذا هو في الواقع نتيجة أكثر منه سبباً للإبداع الشعري . على أن كثيراً من الشعراء المحدثين قد هددوا بوعى منهم إلى كتابة شعر معقد . ويمكن أن يسموا بالميتافيزيقيين المحدثين ، وعدد كاف منهم منذ ذن إلى هيكتر معقدون بطبيعتهم . ويعكسون هذه الطبيعة في أعمالهم . والواقع أن كل الشعر معقد وإن اختلف في درجة التعقيد . وليس التعقيد مرادفاً للعمق . ونظر فإذا بنا نجد أن قليلاً من أحسوا القطعة الشعرية إحساساً قوياً يقومون بقبول تفسير واحد لها . والواقع أننا إذا فكرنا في الشعر باعتباره ندية حية فإننا لا نستطيع قبول رأي أو حقيقة بوصفها المعنى الكامل للشعر نفسه . وامتناعاً عن تلخيص صديق لنا في عبارة واحدة ليس معناه بالضرورة أننا عرفنا عنه القليل أو فكرنا فيه قليلاً . وإذا تذكرنا أن الشعر يوحى أكثر من أن يقرر . وأنه يولد الفكر الحى المتحرك ، فإننا نرى بأى معنى يمكن أن يحتوى الشعر على قيمة عقلية وخلقية ، وأن يكون في الوقت نفسه شيئاً سوى أى معنى من المعاني التى ينسبها إليه قارىء . دواقة إن الكلمات فى الشعر العلى أو الفلسفى لها القدرة على التفتيد . فى الوقت الذى تتمتع فيه الكلمات الشعرية بالقدرة على إطلاق الحرية . وفى تفسير القطعة الشعرية يجب ألا تستخدم تحديدات الشعر مصفاً بصورة جافة على أساس دعوى خاطئة هي أن الناقد يعين الشاعر على أن يقول شيئاً لم يكن واضحاً فى ذهنه . فالتبسيط

عادة يجر إلى الرداءة^(١) . وكون الشعر مؤلفا من عناصر كثيرة مختلفة لا يستدعي أننا عند ما نحمله نحاول الفصل بين هذه العناصر كما لو كانت عملية التحليل في الكيمياء الصناعية مثلا .

وقيل من المقادير التي تنفت إلى العلاقة بين الطول في الأعمال الفنية وبين التعقيد والعظمة . ويمكن الانتهاء إلى قاعدة عامة هي أن السطر الواحد من الشعر أو القطعة الواحدة تنهيا لها فرصة أوسع لأن تكون عظيمة إذا هي جاءت في عمل شعري طويل . ومعنى هذا أن التعقيد يصعب تحمقه في الحيز المحدود . وليس الطول فقط في ذاته يشعر بالتعقيد . ولكن كل قسم بمفرده يستمتع بمزيد من الإيحاء والمعنى بسبب علاقته بكل . فمثلا آخر كلمة نطق بها هاملت إزاء مشكلة الحياة والموت هي : « إن البقية صمت » . وهي عبارة لا تعطي حلا واحداً للسؤال ، وإنما هي توحى بأن البقية راحة ، ولكنها من الممكن أن تعني أن هاملت لن يستطيع الكلام بعد ، ويمكن أن تعني كذلك أنه مهما طال اهتمام الكائنات الغائبة فإن الصمت يتلو جميع أسئلتها عن الحياة المستقبلية .

ونحن نعرف أن هربرت ريد واحد من أولئك النقاد القلائل الذين واجهوا مشكلة الطول والقصر في الأعمال الشعرية . وقد وجد أن مجرد الطول لا يجعل من القصيدة عملا شعريا ضخما . فالفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة فرق في الجوهر أكثر منه في الطول . ويشير هذا الاختلاف في الواقع مشكلة الغنائية Lyrical : فنحن نسمي القصيدة القصيرة في العادة غنائية Lyric ، وكان ذلك في الأصل يعني قصيدة من القصر بحيث يمكن تلحينها وغناؤها في فترة متعة . ويمكننا أن نعرف القصيدة الغنائية من وجهة نظر الشاعر بأنها قصيدة تجسم موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا ، قصيدة تعبر مباشرة عن حالة أو إلهام غير متقطع . أما القصيدة الطويلة فالنتيجة الطبيعية هي أنها قصيدة ترتبط بمهارة بين عديد أو كثير من مثل تلك الحالات العاطفية ، وإن

(١) يستطيع أن يفسر هذا الصدد قويا ما سبق أن رأيناه من أنهم قالوا لغة العمل الشعري

كان من الواجب هنا أن تستخدم المهارة فكرة (١) عامة واحدة هي في ذاتها تكون وحدة عاطفية . . .

في هذه الفقرة القصيرة قد استخدمنا ألفاظاً عديدة هي أبعد أهمية مما قد تبين القراءة السريعة . وأريد بصفة خاصة أن أضغط على كلمتي عاطفة وفكرة في موضعيهما الخاصين . وينبغي أن يتصح أنهما هما اللفظان اللذان يؤيدان — بتسلطهما على طبيعة الشعر — إلى التمييز الجوهرى الذى نرغب فى عمله بين القصيدة الطويلة والقصيدة العمانية، (٢). وينبى ريد إلى أن بعض الأنواع الأدبية يكون الطول فيها ملزماً بحكم موضوعها كقصص كاتربرى The Canterbury Tales ؛ فهى طويلة بحكم أن الشاعر كان عليه أن يسرد مجموعة من القصص فى الشعر . وليس هذا هو العمل الشعرى الصالح أو الطويل . ومعظم الشعر الملحمى من هذه الأنواع . ولكن الإلياذة ملحمة بمعنى من المعانى والفردوس المفقود ملحمة بمعنى آخر . الإلياذة كقصص كاتربرى ، طويلة بسبب قصتها ، ولكن كان هناك أكثر من القصة فى عقل ملئ فى قصيدته ؛ فقصة الخطيئة The Fall هى مجرد الموضوع الذى يشى . حوله خرافة درامية أولاً ، وموضوعاً فلسفياً ثانياً . فهنا نستطيع أن نقول إن الملحمة تسيطر عليها فكرة (٣) . وينتهى ريد إلى أنه ، عند ما تسيطر الصورة على المفهوم (أى عند ما يحدد المفهوم تحديداً كافياً ليظهر إليه بوصفه وحدة مفردة ، أى أن يؤخذ منذ البداية إلى النهاية فى توتر ذهنى واحد) ، فإن القصيدة يمكن أن تعرف بحق بأنها قصيدة ، . وعلى العكس عند ما يكون المفهوم غاية فى التعقيد بحيث يتحتم على العقل أن يستوعبه فى وحدات غير متصلة ، ثم ينظم أخيراً هذه الوحدات فى وحدة مفهومة — فإن القصيدة تعرف بحق بأنها طويلة ، (٤) .

وهكذا يكون التعقيد عنصراً فى طبيعة العمل الشعرى الضخم أو

(١) يذكرها رأياً الخاسر فى عدم وجود الأعمال الشعرية الصويلة فى الأدب العربى ، وأن ذلك راجع إلى فقدان عنصر الفكرة عند الشاعر العربى .

(٢) Herbert Read · Collected Essays in Criticism, p. 58.

(٤) نفسه ص ٦١

(٣) نفسه ص ٥٨ — ٥٩

القصيدة الطويلة ، في حين أن البساطة والتحدد في العاطفة من طبيعة القصيدة
العنائية . ولا شك أن هذه الإضافة من عند ريد إلى مفهوم التعقيد من حيث
هو مبدأ من المبادئ التي تحدد طبيعة الشعر عند استوفر — لها قيمتها بخاصة
عندما ينتقل إلى جانب المقارنة بالمفاهيم المتمثلة في عمود الشعر .

سادساً : كل الصفات السابقة لا يمكن أن يختص بها الشعر لأنها أوصاف
جزئية لا نسمو إلى أن تكون تعريفاً كاملاً للشعر ؛ فإن الشعر وجميع افقون
تشارك الشعر هذه الصفات ؛ فالموسيقى والتصوير والبحت والعمارة والأوبرا
والسينما والرقص كلها يمكن أن تكون في الوقت نفسه قوية ومعقدة وهامة .
أما جوهر الشعر — تبعاً لأعظم القاد القدامى ونقاد عصر النهضة والنهضة
الثانية بين الرومنتيكيين — فهو القوة الإبداعية (لعل استوفر يعني : عطر
القدامى أرسطو ، فهو يرى أن جوهر الفن هو الخلق ^(١)) . فالشاعر هو
الصانع المبدع الكامن الذي ، ولكن كيف يبدع ؟ إنه لا يبدع بحسب ، ولكنه
يؤلف كذلك ويركب في الرمز ، أي ، ألفاظ نكتب وتقرأ في خلال فترة
زمنية لا في المكان . فالشعر إذن تركيب ، والإيقاع لازم لإظهار هذا
التركيب الزمني . والاتصال بين الشعر والموسيقى في المجتمعات البدائية يكنى
لنا كيد ذلك . ومن الممكن القول — تبعاً لورد سورت — إن الأثر الممنوع
الإيقاع ثلاثي : عقلي وحمل ونفسي أما عقلياً فلنا كيده المستمر أن هالك
بطاماً ودقة وهدفاً في العن . وأما جمالياً فإنه يخلق جواً من حالة التأمل الخالي
الذي يضفي نوعاً من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله .
وأما نفسياً فإن حياتنا إيقاعية : المشي والنوم والشهيق والرفير وانقباض
القلب وانقباضه . ومن المقرر أن المقطع الطويل أو القوى يعادل في الرمن
مقطعين قصيرين أو غير قويين . والمقطع المتوسط غير القوى يستغرق في
جميع أنواع الشعر مدة زمنية قدرها خمس ثانية . والمقطع القوى المتوسط
يستغرق نطقه خمس ثانية . وهذا معناه أن حوالي مائة ضربة من ذات

(١) انظر ، Egger : Essai sur L'Histoire de la Critique chez les Grecs ،

المقطعين يمكن أن تقرأ في دقيقة ، وكذلك تقرأ في الدقيقة خمس وسبعون ضربة من ذات المقاطع الثلاثة . وأخلة الأولى من « الفردوس المفقود » تستغرق دقيقة كاملة بمعدل ثمانين ضربة في الدقيقة . ومتوسط نبض الإنسان ليس بعيداً عن ذلك .

ومن هذا يمكن الاعتقاد بأن الأثر الممتع للشعر يمكن أن ينبع من الحقيقة القائلة بأن إيقاع الضربة الشعرية يكون عادة أقل سرعة قليلاً من إيقاع النبض . فإذا صح ذلك صح أن الشعر لعة القلب .

والإيقاع غير الوزن . وكثيراً ما يتعارض الإيقاع والوزن بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التعديلات . وقليل من الشعر هو ذلك الذي لا يخرج على صورة الوزن . والأمثلة كثيرة على أن أكثر الآليات الشعرية امتلاء بالمعنى وأكثرها حيوية هي تلك التي تتوازى فيها حركات الإيقاع الموحية والحركات العقلية . وهذا يضيف إلى الدقة الكمال والتعقيد المدين لا يستطيع أن يقوم بهما النثر لفقدانه الزخرف الشكلي . والنحو وتركيب العبارة وخواص اللغة هي من الأسباب التي تؤدي بالشاعر إلى الخروج على الصورة الكاملة للوزن . ثم إن الأوزان القديمة لكثرة استخدامها قد صارت ثقيلة . والخروج عليها إلى الشعر المشور ، وكذلك التقيد بها وتنفيذها كاملة لا يوفر للشعر روعته ، لأن كل معنى يحتاج إلى الحركة التي تلائم . وليس كل ارتباط بين الألفاظ يصنع شعراً يحقق كل الإمكانيات الشعرية للغة ما لم يكن إيقاعياً .

سابعاً : المبادئ الخمسة الأولى تختص بالفكر في الشعر ، والسادس اهتم بنظام الكلمات وانتهى إلى قانون الإيقاع الذي يحكم الشعر حكماً لا تعسف فيه ولا إرام . وأخيراً يأتي القول بأن الشعر شكلي . وهذا المبدأ يشير إلى أن الشكل (shape) وتشكيل المادة من أهم ما يعنى به الشاعر . غير الشاعر يستخدم اللغة باعتبارها وسيلة ، أما عند الشاعر فهي غاية . هي عند غيره نائمة وعنده جميلة . واهتمام الشاعر بالحياة لا يقل عن اهتمامه بالفن فهو في لحظة واحدة يستقبل التجربة ويدع .

وما يزال كثير من القراء لا يعترفون بأن عمل العقل جزء من الإبداع الشعري . وكثيرون أيضا يقبلون دون تردد بعض الانطلاقات التي لا صور لها بوصفها شعراً .

وليس المقصود بمبدأ الصورة استخدامه في أجزاء من العمل الشعري بل في العمل بوصفه كلاً . وهذه الصورة يجب أن تفهم لا على أنها آلية بل حية .

وقد مثل القرن الثامن عشر الاهتمام بالقواعد والصور المقررة . فنهاى القرن التاسع عشر أهمل الشعراء الصورة الآلية واتجهوا بكليتهم إلى انطلاقات أشبه ما تكون بسبحات الخالمين . وكثير من أعمالهم تنقصه الصورة التي تبرزه كاملاً متماسكاً . وربما كانت أكبر قيمة تعطى للصورة الشعرية في القرن العشرين هي ما يمكن أن يسمى بالإحساس بالتأليف الموسيقي ، بمعنى التكرار مع توزيع الصور والشخوص والحوادث والألحاط أو العبارات . تماماً كما تتكرر الحركات وتختلف لتؤلف حركة في السيمفونية . ولكن الصورة الموسيقية ليست بدت اليوم ؛ فقد استخدمها دانتى وأسبسر وشيكسبير بكل مهارة وعلى العموم فإن الصورة الحية هي هدف الشعر الحديث . ووجود الصورة في الشعر يجعله سهل التذكرة ، ممتعاً . وبعبارة أخرى يجعله فناً .

هذا هو المفهوم العام للشعر الذي يتخذه النقاد أساساً لنقده في العصر الحاضر . وفيما يلي عرض للمفهوم الذي يتمثل لنا عند العرب متلبوراً في مبادئ « عمود الشعر » ، مع وضع هذه المفاهيم القديمة والحديثة بعضها بإزاء بعض ليزداد موقف النقد العربي وضوحاً أمامنا .

(ب) مفهوم الشعر عند العرب — مقارنة

سبق أن تناولنا بالتفصيل مفهوم الشعر كما تمثل عند نقاد العرب (١) . وليس هناك ما يدعونا إلى تكرار هذا الذي فصلناه . ويكفيها أن تكون

(١) راجع الفصل الأول من الباب الثاني من هذا بحث

على ذكر بالتأنيح حين نربط بين مبدأ من المبادئ المعاصرة للشعر ومبدأ من المبادئ العربية .

١ - درس استوفر القصيدة وجعل لها اعتباراً في استنباطه بعض القوانين التي انتهى إليها . وقد درسها على أساس أنها تتمتع بشخصية متكاملة متماسكة حية . وكان لديناميكية القصيدة أو ديناميكية هذه الشخصية وزن في وضع القوانين العامة المرنة التي تمثل في طبيعة هذه الشخصية . وهذا هو في الغالب الاتجاه السائد الآن في اعتبار القصيدة من الشعر . بل في اعتبار كل عمل فني . وربما كان هذا استقراراً لمبدأ unity in variety القديم . فالقصيدة من الشعر وحدة تتألف من عناصر مختلفة كثيرة ، وهي متماسكة ومتوازية من حيث الشكل والمحتوى ، بل يتداخل فيها الشكل والمحتوى ، على نحو لا يمكن معه تصور كل منهما على حدة .

وقد رينا الفهم المعاصر يفرق بين مفهوم الشعر Poetry والقصيدة . ويكون لهذا التفريق أثره في محاولة استنباط المبادئ الأساسية لكل من المفهومين . أما النقد العربي فكثيراً ما كان يتكلم عن الشعر من حيث هو تصور عام ولا يحاول إلا في القليل أن يدرس طبيعة القصيدة الشعرية . وقد نتج عن ذلك أن أهميات القصيدة أو كادت ، ولم توجد النظرة التي نعتبرها بوصفها كلا متماسك الصورة والمحتوى ، متفاعلاً بالأجزاء ، حياً . وكادت عمالة النقاد تكرر قاصرة على البيت لأنه أقل صورة يمكن أن يتمش بها مفهوم الشعر . وقد سبق أن حدث ابن جلدون عن البيت الذي يهرد بأودته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده . مستنقلاً عما قبله وما بعده ، وإذا أفرد كان تاماً ، . وأطلس قد عرضنا وفسرنا تفصيل كافٍ بحال البيت في شعر العربي وعند النقاد .

أما اعتبار النقاد العرب للقصيدة من حيث بنيتها وتركيبها فقد كان متأثراً بمفهوم وحدة البيت . ولم يتصوروا أن وحدة الشعور هي التي ينبغي أن تتحكم في هذه البنية . ونحن نذكرها بالتأنيح التي استخلصناها من فهمهم لبيعة

القصيدة ، أو فهمهم لما نسميه الآن العملية الإبداعية . فقد كان على الشاعر أن يحضر المعنى في نفسه تراً ، ثم يبنى عليه الشعر بأن يلبسه ألفاظاً أخرى ويضع له القوافي الموافقة والورن المناسب . ثم هو يبدأ في شغل القوافي التي ترد عليه بما تقتضيه من المعاني . وتضل الأبيات مفردة لا صلة بينها ولا تنسيق بل ربما كان بينها تفاوت كبير . فإذا كثرت الأبيات راح يوفق بينها ، فإن استعصى التوفيق نظم من الأبيات ما يلحم به مفرقها . وقد ينزع جراً من بيت لأنه ضعيف ويضع مكانه حزناً آخر يراه قوياً . وقد يأخذ قافية من بيت ليصنع لها بيتاً جديداً ثم يبحث عن قافية أخرى للبيت الأول . وهكذا حتى يفرع من هذا التأليف والتجميل فتستوى بين يديه القصيدة .

ونظرة سريعة إلى مفهوم بنية القصيدة في الحاضر وعند العرب تصع يدنا على فارق جوهرى هو الفارق بين الفهم القائم على أساس جمالية القصيدة من حيث هي كل وجمالية البيت المفرد .

ولسنا نذكر أن هناك من نظر إلى القصيدة من حيث هي كل ؛ فالقاضى الحرجاني يقول إن الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والنخلص وبعدهم احذمة ؛ فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء . ولم تكن الأوائن تحصى بفضض مراعاة . وقد احتذى البحترى على مثلهم إلا في الاستهلال فإنه عنى به . فهذا معناه أن الحرجاني كان يطرئ إلى القصيدة من حيث هي أجزاء متماسكة لها بداية ونهاية . ولكن ربما لا يذهب هذا الفهم إلى أبعد من ذلك . وفي عمود الشعر (المبدأ الخامس)^(١) نجد حجة أخرى تدل على اعتبار القصيدة بما هي كل . فالشعر الذى توافر فيه مبدأ (التمام للنظم والتمام) ، يوشك أن تكون "قصيدة منه كالأيت ، وإيت كالكمة ، تسالماً لأجزائه وتقارباً ، ،

(١) ص ١٢٠ من عمود الشعر في مدونه . ص ١٢٠ من وصفها لشرحه لمدونه .
الجمعة لا يتم . وسالما يعرف هذا عبرة قام بهذا النصيب وحصره . ونحن في لشاره
عمود الشعر رحمه إليه دائماً . وقد شغل عمود الشعر صفحات ٩ ، ١٠ ، ١١ من هذه مقدمة .

وطبيعي أنه ليس المقصود بوحدة القصيدة أن تكون كالبيت أو كالكمة، لأن هذه الوحدة عمية داخلية في بنية القصيدة مع تنوع العناصر وكثرتها وتشابكها . فوحدة القصيدة إذن قائمة على وحدة البنية الفكرية لها لا على اتحام آياتها والتحامها في النظم .

ويفيد هذا كثير آ تفريق هربرت ريد بين القصيدة الطويلة (العمل لشعري الضخم) والقصيدة الصغيرة على أساس الغنائية والفكرة . فالقصيدة القصيرة تمثل فيها الغنائية ، أي العاطفة الواحدة المحددة . أما القصيدة الطويلة فيلزمها إلى جانب العواطف المفردة المحددة الكثيرة الفكرة العامة التي تسيطر على الجميع وتوحه . فعلى أساس هذا التفريق نستطيع أن نبين أن القصيدة العربية — كما صورها لنا ابن طباطبا تصويراً مفصلاً — تمثل القصيدة القصيرة . أو إذا شئنا الدقة فدإنها لا تمثل القصيدة القصيرة ولا الطويلة . وإنما الذي يمثل القصيدة القصيرة منها البيت المفرد . ففي هذا البيت تمثل عادة العاطفة الواحدة المحددة المستقلة . وحينما لا تمثل في القصيدة وحدة البيت تمثل لنا هذه العاطفة في بيتين أو بضعة آيات على أقصى تقدير ، ولكنها تظل عاطفة واحدة محددة . وبذلك تكون القصيدة الطويلة — وفي الشعر العربي قصائد كثيرة تجاوز آياتها المائة — مجموعة حقاً من العواطف ولكنها يقتصصها الفكرة العامة الحية التي تسيطر عليها جميعها لتجعل منها بنية فكرية متماسكة ، أو لتجعل منها شخصية .

٢ — وبجانب اعتبار القصيدة شخصية اعتبرها استوفر تجربة فردية . فهي تجربة فردية من حيث صلتها بالمبدع . وحينما نترك المبدع وعملية الإبداع جانباً فهي شخصية . وكون القصيدة تجربة فردية يستدعي أن تكون القيم الفنية المودعة في القصيدة مصطبغة أيضاً بالصبغة الفردية . وهذا الأساس سيحدد المبدأ الأول عند استوفر والثاني في عمود الشعر . وقولنا تجربة فردية ينطوي على كثير من المعنى ، وإن كما نستخدم التعبير الآن بشئ . من السهولة والعادية . وأغلب الظن أن الشعر العربي والقدر العربي لم يعرف هذا

التعبير ولا ما ينطوي عليه من معنى . حدثنا الشعراء عن معاناتهم العملية
تأليف الشعر ، وعن الصعوبة التي يلاقونها من يروم هذا العمل لطول سله .
كما حدثنا النقاد عن المزاولة وطول الملاسة ، ولكن الأولين كانوا يتحدثون
عن صعوبة عملية التأليف وكتابة الشعر ذاتها ، كما أن الآخرين تكلموا عن
الطريق التي تهون من هذا الأمر على الشاعر ، وتخفف من هذه الصعوبة
أما التجربة الشعرية بحسب الفهم الحديث ، وفردية هذه التجربة ، ولم يوحى
أحد عناية خاصة ، والقصيدة العربية التي بمعزل عن الصنعة والتصنيع
(وأحسن مثال لها فيما أرى طرفة) لا تعدو أن تكون مجموعة من تحارب
حزنية متضامة فيها طابع الفردية وإن فقدت الشخصية .

وبخلاصة الأساس المأصين أن الشعر غالباً لا القصيدة ، هو ما طار
من نقاد العرب بالعناية ، والوحدة الجرنية (البيت) لا الوحدة الكلية
(القصيدة) ، وتبع ذلك التجربة الجزئية مقابل التجربة الكلية ، هي السمة
الغالبة على الشعر . فليست القصيدة شخصية في صورتها العامة ، وليست
تجربة فردية كاملة في علاقتها بالمبدع . وهذا هو عكس ما رآه استوفر فهما
أساسياً لطبيعة الشعر ، قبل أن يضع له المبادئ .

أما مبادئ استوفر فقد استمدتها من هذا الأساس من الفهم لطبيعة
الشعر ؛ فهي مبادئ نابعة من طبيعة الموضوع ، مشتقة منه ، وليست مفروضة
عليه ، في حين أن مبادئ عمود الشعر قائمة على ذلك الأساس من الفهم
الجزئي الخارجي لطبيعة الشعر . صحيح أن مبادئ عمود الشعر تمثل المثل
الفنية التقليدية للشعر العربي ، وصحيح أنها استنبطت منه ، ولكن رغم أنها
— وربما كان بسبب أنها — تقليدية فلم تفقد عنصر الأصالة والفهم
الصحيح ، وقامت على أساس فهم آخر لطبيعة الشعر .

٣ — ما قلناه عن القصيدة من حيث شخصيتها وفرديتها يقال عن لغة
الشعر . وهذا هو القانون الأول عند استوفر . فاللغة الشعرية عنده لها
شخصية كاملة تثار وتؤثر ، وهي لغة فردية من حيث إنها تنقل التجربة من

واللفظ الرائع عنده لا يأتي به كل طبع بل المهذب الذي قد صقله الأدب ،
وشجذته الرواية ، وحلته الفضة ، وألهم الفصل بين الرديء والجيد . وتصور
أمثلة الحسن والقبح . أما الاستعمال ها فلعله يصور لنا جانب الشخصية في
اللفظة ، حياتها الطويلة ، وما أثرت به من فرديات وأثرت فيه من جماعات .
ومع هذا الاعتساف في التفسير ما يزال مفهوم الكلمة في الشعر عند
استوفر يقوم على أساس آخر واضح سليم . وقد رتب هو وويل فليرى على
فردية لغة الشعر أنها لا تسمح بترجمته مقيمين ذلك على أساس من جمالية اللغة ،
بما لم يلبحه عمود الشعر .

وإذا كنا قد رأينا في طريقة بناء الشاعر العربي قصيدته كيف كان يعد
المعنى في فكره نثرأ باديء الأمر ثم ينقل هذا النثر إلى لغة أخرى موزونة
مقفاة حتى يصبح شعراً فقد كان من الطبيعي أن يترتب على هذا الفهم أن
القصيدة من الشعر نثر (أى تترجم من لغة الشعر إلى لغة النثر كما يقول
فايرى) وتفهم من خلال هذا النثر ويحكم عليها بناء على هذا الفهم . ولعلنا
نذكر ها كيف أن اس قتيبة نثر أبيات : ولما قضينا من منى كل حاجة ... إلخ
وراح يبحث عن حاملها من خلال نثره ، فكان طبعياً أن يخيب رجؤه بعد
أن راح يفتش في هذا النثر فلم يجد شيئاً . وليس اس قتيبة وحده هو الذى
تورط في هذا الفهم الخاطيء لطبيعة لغة الشعر ومهمتها ، وأن الشعر شعر
بلغته وليس أى لغة أخرى ، فإنا نجد مفهوم « حل المصنوع » أى نقل
الشعر إلى النثر يسود فيما بعد بخاصة في أوساط الكتاب . ولعل آثار هذا
المفهوم ما زالت تعيش في بعض البيئات حتى اليوم . فلا يتذوق الشعر
بما هو شعر ، أى بلغته ، ولكن بمقدار ما يحصل منه من النثر .

٤ - والشعر عند استوفر تجربة . ولكن ليس كل تجربة بل التجربة
العديدة . وحاجة الشاعر إلى عمق التجربة أكثر منها إلى التفصيلات التى
لا تترك مجالاً للإيحاء والرمز . والألفاظ الحية والصور الفنية ، هى التى
تقوم بمهمة الإيحاء والرمز . وجوبتها وعموضها وتلقاضها يزيد من قوه

الإيجاء والرمز . ولكن لا بد أولاً وقبل كل شيء أن تكون التجربة عميقة
لا أن تدل على عقلية ضعيفة .

وعمود الشعر في مقابل هذا يتطلب ، شرف المعنى وصحته ، ، ويضع
عياراً لذلك ، أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب ، فإذا انعطف عليه
حنبتا القول والاصطفاة ، مستأساً بقراءته ، حرج وافيأ ، وإلا انتقص
بمقدار وحشته ، ،

ونحن هنا نضع المعنى الشعري كما تحدث عنه العرب مقابل التجربة الشعرية
كما يفهمها المحدثون من الفاد ، وذلك لأن العرب لم يعرفوا شيئاً عن هذه
التجربة كما سبق . فعمود الشعر يتطلب من المعنى أن يكون شريفاً لا مبتذلاً
وصيحاً ، كما يتطلب استوفر في التجربة العمق . وعيار شرف المعنى أن يقبله
العقل ويأنس بقراءته ، وهذا يتفق مع استوفر ، ولكن يجب ألا ننسى أنه
يتكلم عن التجربة ، وعمود الشعر يتكلم عن المعنى . وفرق بين الاثنين .

هـ — وقد بين استوفر أن التجربة لا يكفي أن تكون عميقة ، بل يجب
أيضاً أن تكون لها أهمية وقيمة بالنسبة للحياة الإنسانية . وقد دعاه ذلك إلى
الوقوف بجانب النزعة التعليمية . ويوافقه على ذلك غيره من النقاد المعاصرين ،
ولكن على أساس أن العمل الأدبي تتحقق فيه غاية ، أي أن التعليم فيه ليس
إرادياً وإلا انقلب إلى خطب ومواعظ مفرقة . وهذه النزعة تحالف النزعة
الجمالية الصرفة .

وعمود الشعر لم يتعرض لهذه المشكلة وإن كنا نجدها تحتل مكاناً واضحاً
في كتابات النقاد العرب . وقد مر بنا من النصوص ما نستطيع أن نؤكد منه
بسهولة أن النقد العربي كان يمثل مبادئ المدرسة الجمالية بصفة عامة — قبل
أن توجد هذه المدرسة — أصدق تمثيل . وقد رأينا أن النقاد في هذه النزعة
لم يكونوا يقفون وحدهم في الميدان ، بل كانت هذه النزعة الجمالية هي التي
تمثل عند المفكرين وفلاسفة الإسلام وعند الشعراء أنفسهم منذ وقت
مبكر . ويمكن أن نذكر هنا بذلك الص الفريد الذي ترقوه عند قدامة

في نقد الشعر ، حيث يقول : وعلى الشاعر إذا شرع في أى معنى كان من
الرفعة والضعفة ، والرفق والزاهة ، والبدخ والقاعة ، وغير ذلك من المعاني
الحميدة أو الدميمة ، أن يتوحي البلوغ من التجويد ، ذلك إلى العاية المطبوعة ،
وفي هذا تصور لما قدامة عدم الاهتمام بقيمة المعنى أو استجداء الشعر لأن معناه
حميد ، ولكنه يهتم بالصورة ، وليكن المعنى حميداً أو ذمياً فهذا لا يعنى .
فلس للشعر عاية أخلاقية أو تعليمية ، وإنما هو ينظر فقط إلى جانب الخيال
الذى يسميه تجويد الصورة .

على أن استوفر لم يتطلب من الشاعر كما قلنا أن ينشئ الخطب الأخلاقية ،
ولكنه يفهم الجانب التعليمي في الشعر من حيث إن الشاعر يقدم إلينا تجربة
جديدة أو أعظم من تجربتنا على الأقل ، وهو بهذا المعنى يعلمنا . ولا شك
أننا نجد في النقد العربي نصوصاً تتفق تماماً مع هذه الوجهة . وقد مر بنا قول
محمد بن يزيد المصونى : أحسن الشعر ما قارب فيه الشاعر إذا شبه . وأحسن
منه ما أصاب به الحقيقة ونبه فيه بفضته على ما يحى على غيره .

والشاعر - تبعاً لاستوفر - لا يحاول إقناعنا بالعقل والمنطق ،
ولكنه يؤثر في كل ما هو حى في الإنسان . وقد يدكرنا هذا أيضاً بقول
القاضى الجرجاني : إرب الشعر لا يجب إلى النفوس بالطر والمحاجة ،
ولا يحلى في الصدور بالجدال والمفايسة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ،
ويقربه منها الرونق والخلاوة ، . ولكن ينبغي أن ننبه إلى أن هذه الأفكار
فردية وليست تمثل النزعة العامة ، وأن النزعة الجمالية هى كما رأينا التى تتمتع
بصفة العموم .

١ - والشعر - عند استوفر - لا يتصل بالجانب العاطفى أو العقلى فقط
في طبيعته ، ولكنه يتصل كذلك بالجانب الحسى من حيث إن أفكار الشاعر
وعواطفه يجب أن توضع في إطار من العالم الخارجى ، وأن يعبر عنها بالفاظ
حسية ملموسة فالأشياء المحسوسة هى المادة التى يؤلف منها الشاعر صورته
الحسية الموحية . وبإزاء الصورة الحسية يكلم القاد العرب عن الاستعارة

والتشبيه ، وهما يكونان القانونين الرابع والسادس . والقانون الرابع من
عمود الشعر هو المقاربة في التشبيه ، وعياره الفضة وحس التقدير :
فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس ، وأحسنه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في
الصفات أكثر من انفرادهما ، ليتبين وجه التشبيه ولا كلفة ، إلا أن يكون
المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له ، لأنه حينئذ يدل على
نفسه ويحميه من الغموض والالتباس . وقد قيل : أحسن الشعر ثلاثة :
مثل سائر ، وتشبيه نابه ، واستعارة قريبة ، . والقانون السادس منه هو :
مناسبة المستعار للمستعار له ، وعيار ذلك : الدهن والفضة . وملاك الأمر
تقريب التشبيه في الأصل حتى يناسب المشبه والمشبه به ، ثم يكتفى فيه
بالاسم المستعار لأنه المنقول — كما كان له في الوضع — إلى المستعار له ، .
والتقريب بين الفهمين هما يكلف كثيراً من المشقة ، لأن الصورة الحسية
ليست دائماً تعتمد على التشبيه أو الاستعارة ، بل إن الأصوات والصور
الصوتية قيمة هذه الصور الحسية . فصلاً عن أن الصورة الحسية المرئية
قد تتكون من مجموعة من الألفاظ لانكون تشبيهاً أو استعارة .

ولعن البلاغيين أن يكونوا بدراساتهم للاستعارة والتشبيه قد وقفوا على
أشياء قريبة من قانون استوفر . وابن الأثير يقول : « إنك إذا مثلت الشيء
بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه أو بمعناه ، وذلك
أوكد في طرفي الترغيب فيه أو التصيير عنه » (١) .

وإذا كان للصورة الحسية قيمة في بعث الإيحاءات المختلفة عند القراء
— تبعاً لاستوفر — فإن فكرة اختلاف الناس في مدى إحساسهم بالآثر
الفني وفهمهم وتقويمهم له أمر معروف لدى لعرب : فقد كانوا يقولون عن
القرآن مثلاً : « بعض الناس أحس إحساساً له من بعض » (٢) .

هذه المحاولة في الواقع تقرب فقط من قانون الحسية ولا نجعلها موازين
له . ويكفي أن تكون عبارات « المثل » « سائر » وتشبيهه نابه والاستعارة القريبة ،

(١) ابن الأثير ، مثل سائر ، ص ٢٢٦ . (٢) سيوطي : لاقد في علوم القرآن ،

عبارات عامة ، وأوصافاً لا تتعمق العملية الإبداعية . وطبيعي أننا إذا كنا قد انتهينا إلى أن النزعة العربية في تذوق الجمال بعامة نزعة حسية صرفة كما كان الشأن عند الشعراء والمفكرين والنقاد - فإن ذلك يختلف عن موقفنا هنا ، لأن تحقيق العمل الفني في صور حسية ملبوسة في الحياة لا يعنى مطلقاً هذه النزعة .

٧ - وإذا كان للقصيدة شخصيتها ، وكانت تجربة فردية عميقة لها قيمة إنسانية ، وكانت مادتها المحسوسات الموحية الرامزة ؛ فإن هذا دليل على أن هذه الشخصية غاية في التعقيد . هكذا يفهم استوفر القصيدة . وليس في عمود الشعر هذا الأسلوب من الاعتبار ؛ لأن شخصية القصيدة الكاملة ، وفردية اللغة والتجربة وقيمتها الإنسانية أمور لم يتعرض لها عمود الشعر . وربما لم يبحثها نقاد العرب . والنتيجة التي استخلصها استوفر من هذا التعقيد هي أن هذه الكثرة من العناصر المشتركة في العمل الفني الواحد ستؤدي حتماً إلى اختلاف الإيحاءات والتأثرات لدى المتلقين ويختلف بذلك فهمهم وتفسيرهم له . والعبارة التي تقول : بعض الناس أحسن إحساساً له من بعض ، تصور الفهم الذي نضعه إزاء فهم استوفر هذا . ولكن لأنفسى أن أساس الفهمين - وإن تقارباً أو انفقاً - مختلف ؛ فالتعقيد في العمل الفني هو أساس ذلك عدم استوفر ، واختلاف الناس من حيث فطنهم ومداركهم هو الأساس الذي قام عليه الحكم العربي . هذا ينبع من العمل الفني ذاته ، وهذا ينبع من متلقى هذا العمل . هذا ينبع من الموضوع ، من الداحل ، وذلك ينعكس على الموضوع من الخارج وهذه ظاهرة واضحة في كل تفكير عرصنا له بالمقارنة . وقد كان نتيجة ذلك ، أى نتيجة أن أهمل النقاد دراسة شخصية القصيدة المعقدة المشتبكة العناصر المتفاعلة ، أن أصبحت كل قصيدة عربية قصيدة غنائية مهما بلغ طولها . ولا يكاد نجد قصيدة عربية طويلة بالمعنى الذي شرحه لنا منذ قليل هربرت ريد . لأنها - كثرت أبياتها أم قلت - كان ينقصها عنصر

التعقيد ، كانت تنقصها الفكرة العامة التي تسيطر على العناصر الكثيرة الفعالة في القصيدة ، وتوجهها رغم كثرتها واختلافها .

وينبغي أن يكون واضحاً هنا أن التعقيد الذي يرمى إليه استوفر ليس معناه العموض ، وأنه - كما قال - ليس مبدأ يفرض من الخارج . فالعموض قد يحدث في العبارة الواحدة نتيجة لغرابية الألفاظ أو التباسها . ولكن العمل الفني المعقد عمل من الممكن أن يكون واضحاً مفهوماً ، لأن التعقيد صفة في بناء هذا العمل وتركيبه ، وليس عنصراً يضاف إلى هذا العمل ، فأبو تمام شاعر معقد ، ولكن ليس بالمعنى الذي يريده استوفر ؛ لأن التعقيد عنده ليس خاصية في ساء لقصيدة ، ولكنه خاصية في العبارة أو في البيت فقط . ولعل مرجع ٥-١ إلى استقرار مبدأ وحدة البيت في الشعر العربي .

٨ - والشعر عند استوفر إيقاعي . والإيقاع فيه أمر لازم بخلاف الوزن . والإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطعت البحر أو التفاعيل العروضية وتوفر هذا العصر أشق بكثير من توفير الوزن . لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها ، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه . تقول ، غير ، وتقول مكانها ، شر ، وأنت في أمن من عثرة الوزن . أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها . فهو أيضاً يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع . هذا من الداخل وهذا من الخارج .

وعناية عمود الشعر بهذه المسألة توضح لنا ذلك . فالقانون الخامس منه يتطلب ، التحام أجزاء النظم والتماها ، على تخير من لذيذ الوزن ، ، وعياره ، لطبع واللسان ، فالمتعة الطبع بأبيه وعنوده ، ولم يتحسب اللسان في فصوله ووصوله ، بل استمر فيه ، واستهلاه بلا ملال ولا كلال ، فذلك يوشك أن تكون القصيدة مه كالبيت ، والبيت كالكلمة . تسالماً لأحزانه وتقارباً . فهو هنا يتكلم عن تخير الوزن اللذيذ . وعبارة ، تخير الوزن ، هذه هي صدى الفكرة القائلة إن أغراض الشعر لا تناسبها كل البحور وإنما تناسب بعض البحور

وبعض الأغراض . فالوزن اللذيذ المتخير إذن هو ما ياسب الغرض ؛ كما هم يفترضون حتماً أن تكون هناك علاقة بين الوزن والموضوع . واستوفر يجعل العلاقة بين الإيقاع والتجربة . ومن هنا لاحظ أن الإيقاع لا يتناسب دائماً مع الوزن . فيضطر الشاعر إلى الخروج على القوالب الهندسية الموضوعية للأوزان ، فيعدل فيها بما يتيح له استخدام اللفظ الذي يوفر للقصيدة عنصر الإيقاع . وقد وجد من يستحسن مثل هذا التعديل . وقد مر بنا أن الخليل كان يقبل الزحاف في الوزن ويستحسنه إذا قل منه البيت والبيتان ، فإذا توألى في القصيدة وكثر سمح . ولست أدري أكان الخليل ملتفتاً في ذلك إلى مسألة الإيقاع أم لا . وأغلب الظن أنه كان بعيداً عنه . وبقية الخبر تؤكد ذلك . والشائع بصفة عامة في النقد العربي أن الخروج على الوزن عيب . وقد عدد قدامة عيوب الوزن في كتابه نقد الشعر .

ونظرة استوفر في الفصل بين الوزن والإيقاع تهدم لنا تلك الفكرة التي شاعت عند العرب وربطت بين أوزان بعينها وأغراض من أغراض الشعر ، كأن يحسن في البحور الطويلة الرثاء والمدح والفخر ، ويحسن في القصيرة الغزل وهكذا . فالربط يكون بين الحالة النفسية والإيقاع وليس بين هذه الحالة والوزن . وعدنئذ قد نجد الرثاء في البحر القصير ونجد الغزل في البحر الطويل . وقد قال شوقي في الرثاء قصيدة مطلعها :

الضلوع تنقد والدموع تطرد

وهي من نفس الوزن الذي قال فيه قصيدته في وصف مرقص :

حف كأسها الحبيب فهي فضة ذهب

وأما ديوان الخنساء ، وهو في الرثاء كله ، ولكن لم تلتزم الخنساء بجزأ واحد أو نوعاً واحداً من البحور كالبحور الطويلة . فهي كانت نظمت في الطويل والبسيط والمديد والكامل ، نظمت كذلك في البحور القصيرة المجزوءة كمجزوء الكامل ومجزوء الرمل .

وذائع مستفيض أن الشاعر حين يريد أن يقول شعراً لا يحدد لنفسه

بحراً بعينه ، وإنما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه فيخرج الشعر في الوزن الذي يصدق له من الأوزان .

ومعنى هذا كله أن الوزن المجرد لا يعطى لونا بعينه من الموسيقى ، مع الاعتراف بأنه في حد ذاته نغمات صوتية . هو موسيقى فارغة من المعنى . وطبعي أن يكون المعول في فهم موسيقى الشعر ، التي تلون كل قصيدة بلون خاص ، أو التي لها معنى ، على الإيقاع . والزخافات والعلل التي يخرج إليها الشاعر دون أن يقصدوا إلى ذلك ودون أن يشعر مرجعها إلى الحركة النفسية الإيقاعية التي تلح عليه فتجعله ينقص من التفعيلية حركة أو ساكناً أو حركة وساكناً ، أو يضيف إليها ساكناً أو حركة وساكناً . وهذا يؤيد فكرة استوفر في صلة الإيقاع بالوزن . وأكرم للشعر ، أو لنقل إنه أقرب لطبيعته ، أن يكون إيقاعياً لا وزنياً .

٩ - وآخر قانون للشعر عند استوفر هو أنه شكلي « formal » ، أى لا بد أن تكون للعمل الفني صورة كاملة . وهذه الصور غير الصور الفنية المودعة في العمل ذاته ، وإنما هي الصورة العامة التي يخرج فيها العمل الفني . والصور الحية هي هدف الشعر الحديث وإن كان القرن التاسع عشر قد أهملها فكاتب أعمال الشعراء أشبه شيء بسبعات الحالمين المنطلقة .

أما عمود الشعر فطبعي ألا يتكامل عن الصورة بهذا المعنى ، لأنه - كما رأينا - لم يكن بالقصيدة من حيث هي كل ، كما لم يكن بأى عمر فني آخر على قدر من الطول ، ويحتاج إلى تنويع المواقف وتوزيع الصور والشخصيات والحوادث والألفاظ والعبارات .

وإذا كان القرن الثامن عشر - تبعاً لاستوفر - قد اهتم بالقواعد والصور المقررة فإن الشعراء العرب قد عرفوا للقصيدة قواعد ، كما جعلوا لها صورة تقليدية ساروا عليها لاحقاً عن سابق . وقد عرفنا أن هذه الصورة ظلت ثابتة التقاليد بحاصة في قصيدة المدح . ولا أظن أحداً يستطيع الزعم بأن صورة القصيدة العربية قد حدث فيها تعبير جوهري في أى فترة من حياة

الشعر العربي الطويلة. (لسنا نتكلم عن العصر الحاضر بطبيعة الحال).

ومع ذلك ، ورغم انخود الذي تنسجم به هذه الصورة ، فإنها ليست هي ما يعنيه استوفر بالصورة تماماً . وهو لا يعني ذلك القالب المقسم أقساماً معينة ينفذها الشاعر ، وإنما يعني الصورة الحادثة للعمل الفني . بعبارة أخرى هو لا يعني الصورة المفروضة ، وإنما يعني الصورة المتكونة بتكون العمل الفني . ومن هنا كانت هذه الصورة حية دائماً لأنها تتجدد دائماً .

١٠ - وبعد هذه المقارنة نستطيع استخلاص عدة صفات تتميز بها النظرة الحديثة وتفتقر بها عن النظرة القديمة أهمها :

(أ) تتميز النظرة الحديثة بتحدد المعاني واضباطها بما لا يترك محالا للحدس والتخمين أو لأكثر من فهم واحد . والنظرة القديمة فيها كثير من الإبهام والانساع الذي يفتح الباب للكثير من الاحتمالات . وأقرب مثل لذلك مسألة « تحير لذيد الورن » ، فإست تدرى ما هو الوزن اللذيذ هذا . ولكنك تقرأ في قوانين استوفر عن مسألة الإيقاع وجمالية الإيقاع ما يفهم . (ب) وبينما تتصور النظرة الحديثة العمل الفني كاملاً في جميع مراحلها وبجميع عناصره نجد النظرة القديمة تغلب عليها الجزئية .

(ج) والنظرة الحديثة توحد الأساس الجمالي للغة والتجربة الشعرية وتمرح بينهما وتنظر إلى اللغة من حيث هي كائن له شخصيته ، في حين يغلب على النظرة القديمة تصور جماليات اللغة منفصلة غالباً عن التجربة ، بل لم يكن هناك اعتبار لهذه التجربة .

(د) والنظرة الحديثة تعنى بالشعر بوصفه ظاهرة إنسانية ، وبالقصيدة بما هي عمل فني متكامل . في الوقت الذي تقل فيه عناية النظرة القديمة بدراسة القصيدة .

(هـ) ولعله من أهم ما نستخلصه من فرق بين النظرتين هو أن الشعر في النظرة الحديثة تجربة وفي النظرة القديمة صناعة . وهو فرق بالغ القيمة من حيث إن جماليات التجربة تختلف اختلافاً شديداً عن جماليات الصنعة . وربما عدنا إلى هذا الفارق في الفصل التالي .

الفصل الثاني

الفن للفن

ABC - Litte

« إن بيت الخيل مدى لا يحتوى على نبي معنى خير من بيت أهل حلا
وإن احتوى على معنى »

« سنا مدح أن بيت مدح ومصوع في عانة حوده ثم وقع في معناه
بيت مصوع في نهاية الحسن ، لم يؤل به الحكمة ، ولا طور عبه للعمل
كان مصوع أصلاها »

« ويراد من الشاعر حسن الكلام ، وصدق براد من الأبياء » أحد الملامحه

« إن الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلتين ، أن يصف شيئا وصفا حسنا
ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا بينما غير مكر عليه ولا مدح من فعله هذا أحسن
المدح والدم »

(١) النظرية في الفكر الأوروبي الحديث — أصولها ومبادئها

ليس أكثر شيوعاً على الألسن من تلك العبارة « الفن للفن » . والعبارات
كلها كثير دورانها على الألسن بدأت مفهوماتها المحددة تنسج وقد تنحرف إلى
مدلولات مغايرة من بعض الوجوه لمدلولها القديم . ونحن نخصص فصلاً في
باب المقارنة لبحث نظرية « الفن للفن » ، يكون من الطبيعي أن يتبادر إلى
الذهن ، بحاصة بعد قراءة الباب الثاني من هذه الدراسة ، أننا نريد أن نقرن
الاتجاه الفني عند العرب كما يتضح عند الشعراء والفقهاء إلى هذه النظرية
الحديثة . ولا نكر أن تكون هذه نيتنا ، ولكن بعد أن نجلو حقيقة هذا
المذهب ما أمكن .

والذي نريد أن نبدأ به هنا هو أن هذا المذهب لم يخلق خلقاً في القرن
السادس عشر ، لأن المفاهيم الأساسية التي يقوم عليها تمتد إلى أبعد من

ذلك ، تمتد على الأقل إلى القرن الثامن عشر ، وربما امتدت جذورها إلى اليونان . ولعل مرجع ذلك إلى حقيقة أن مشكلات الفن والأدب تنمو ويتجدد بحثها ولكن قلما يدخ إليها مشكلة كبرى جديدة . والجديد دائماً هو تناول المشكلة .

وفي أواخر القرن التاسع عشر أخذت نظرية الفن للفن ، تحتل مكاناً بارزاً في تفكير العقاد وعلماء الجبال المحدثين . وكان ذلك رد فعل للزعة الواقعية التي سادت في ذلك العصر . وقد كانت الواقعية رد فعل كذلك للزعة الرومنتيكية في القرن الثامن عشر والتاسع عشر . وشائع أيضاً أن هذه الرومنتيكية كانت كذلك رد فعل للزعة الكلاسيكية . ومن الشائع فيما بين الرومنتيكية والكلاسيكية من فروق أن الأولى تهتم بالمحتوى الشعوري والكنية تهتم بالشكل أو الصورة وجمالها . وقد كانت قيمة نظرية الفن للفن ، في أواخر القرن التاسع عشر كبيرة . من حيث إنها بهت إلى أن الفن ليس مجرد تصوير للواقع ، وأن مادة الموضوع والمحتوى الفني ليساً شيئاً واحداً ، وأن الأشياء الجميلة بعامة والأعمال الفنية بخاصة تتميز عن الأشياء الأخرى المعروفة ، بشكلها الجميل ^(١) . . . فهي كما قلنا رد فعل للزعة الواقعية

واقعية realism من الألفاظ العامضة الالدلة في ميدان الفن وإن لم يمنع ذلك من شيوعها كما يلاحظ هربرت ريد . وربما كانت هذه اللفظة تتمتع بدقة أكثر في ميدان الفلسفة ، حيث نجد لها من الناحية التاريخية تمثل عكس الاسمية nominalism ، كما تتمثل بصفة عامة بوصفها اسماً لنظرية خاصة في المعرفة . فتدل على الإيمان بالحقيقة الموضوعية للعالم الخارجي . وقد استعار النقد الأدبي هذا اللفظ أول الأمر من الفلسفة ، وسرعان ما أصبح استعماله غير دقيق . والكاتب الواقعي هو ذلك الذي ينجح في تجنب أي أساس احتياري لقله وتصويره الحياة . فيعطيا المطر أو الموقف كما تراه العين .

Greene. Arts and the Art of Criticism, P.234. (١)

عن الشعر على أسس أخلاقية حتى ليقول : « انه ليصعب على الخيال أن يتصور ماذا كان يمكن أن تكون حل الأخلاق في العالم إذا لم يوجد دانتى وبتاراك وبوكاشيو وتشوسر وشيكسبير وكالديرون ولورد بيكون وملتن^(١) » .

ويمضى جويو فيذكر أن اسنسر ومعظم فلاسفة الفن المعاصرين له يقولون بهذه النظرية التي قال بها كانت وشلي ، ولكنهم يصوغونها في صورة عدية ، ويربطونها بفكرة التطور^(٢) . والحق أن اسنسر مدين في الربط بين الفن واللعب لملاحظات شر^(٣) . وهو يبين في مقاله عن النافع والجميل (١٧٥٢ - ١٨٥٤) كيف أن النافع يصير جميلا عندما يكف عن أن يكون نافعا ، موضحا ذلك بقلعة مهدمة لا نفع لها بالنسبة لأغراض الحياة الحديثة ، ولكنها مكان مناسب للرحلات الجماعية ، وموضوع صالح لصورة تعلق على حائط حجرة الاستقبال^(٤) . وبذلك يميز اسنسر بين النافع والجميل . فالخلاف بينهما كبير ، بل ربما كان من التناقض أن يكون الشيء نافعا وجميلا ، لأنه لا يصل إلى مرحلة احمال - وهي مرحلة أرقى - إلا بعد أن يتخلص من النفع الذي فيه .

وقد قلنا إن اسنسر أفاد من شر نظرتة إلى الفن من حيث هو لعب . والحق أن شر قد عرف العمل الاستطيق بأنه كعمل اللعب Spiel . وهذا اللفظ يربطه جزئيا بكانت . وقد أسيء فهمه فأدى إلى فكرة أن شر كان مرهضا ببعض النظريات الحديثة في النشاط الفني من حيث هو فيض من نشاط الأرواح ، تماما كلعب الأطفال والحيوان^(٥) . ولكن شر حذر قراءه

(١) D. A. Stauffer : The Nature of Poetry, p. 99.

(٢) جويو ، مسائل فلسفة الفن للعاصرة ، ص ١٩

(٣) Croce : Aesthetic, p. 388.

(٤) للرجع السابق ص ٣٨٨ - ٣٨٩

(٥) تربط مدرسة علم النفس التحليلي بين النشاط المدبول في الفن وفي اللعب على أنهما من نوع واحد . (راجع الدكتور عبد العزيز القومسي : أسس علم النفس - مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٠ ص ١٩٤) .

من مثل هذا التفسير الخاطئ . حين طلب إليهم ألا يفكروا في . الألعاب في الحياة الواقعية games in real life ، التي تعني عادة الأشياء المادية الصرفة ولا في الأحلام العابثة للخيال المطبق ^(١) . فاللعب عنده نشاط يربط بين الواقع الخارجي والعقل ^(٢) ، وهو توافق بين الروح والطبيعة . بين الصورة والمادة . فالخمال هو الحياة ، هو الصورة الحية (lebende Gestalt) . وليس المقصود هو الحياة بالمعنى الفسيولوجي ، إذ أن الحمل لا يمتد في كل الحياة الفسيولوجية وليس قاصراً عليها وحدها ؛ فإرحام عندما يصنع الفنان يأخذ صورة حية . ولهذا السبب يجب أن يهزم الفن الطبيعة بالصورة ؛ ففي العمل الفني صادق احتمال بدعي ألا يكون المحتوى شيئاً ، وأن تكون الصورة هي كل شيء . بالصورة يتأثر الإنسان بكامله ؛ وبالمحتوى تتأثر قواه المفصلة فقط . والسر الصحيح في عطاء الصانين هو أنهم يدخلون المادة في الصورة (den Stoff durch die Form vertilgt) . . . وقد نسب شلر القيمة التعليمية العالية للفن من حيث هو حسي وعقلي في وقت واحد ، من حيث هو مادي وشكلي . وليس معنى هذا أنه يعم قواعد الأخلاق أو يبحث على الأعمال الصالحة ؛ فإنه إن صنع هذا أو حين يصنع هذا ، فيكيف تواءم ، كما رأينا ، عن أن يكون فساً . فالإلزام كائناً ما كان اتجاهه ، إلى الخير أو إلى الشر ، إلى المتعة أو إلى الواجب ، يهدم طابع العمل الفني الذي يقوم على اللاحتيعة ^(٣) .

(١) ألفى نفس الخيال البشري لأحلام وأحلام لبعضه بعضاً من الصوء على عمل العقل ، د. البنان (راجع : Cyril Burt : How The Mind Works, 2nd ed., p. 273) ويؤكد حوته أنه كتب أحسن قصصه في أثناء فترة نوم حذاته عرسه بقاترتها هو بحالة الدائم في أثناء السير somnambulist (راجع : R S. Woodworth , Psychology, A Study of Mental Life, 18th ed., p 565)

(٢) اللعب عند شلر هو قدره داخيه على التماكة ، وهو سميها play-impulse ، أي الرعة في تكوين أشياء مشابهة للأشياء الخارجية في صور حسية تما لا مكاره في النفس Order . ومن هذه القوى الداخية الأساسية سبع أدبية هي الخيال . (راجع : Courthope : Life in Poetry ; Law in Taste, pp. 173-4.)

Croce : op. Cit , pp. 284-9. (٣)

وهكذا نجد اسبنسر في موقفه من النفع واحمال في العمل الفني يردد عبارة شتر في فصل احمال عن المنفعة ، وربطه بالوجود الكامل للعمل الفني ، بمادته وصورته . وسلاحظ بعد قليل أن فهم شتر لطبيعة لعمل الفني هو الفهم الذي سيظهر عند برادلي في حديثه عن قضية « الشعر للشعر » .

وفي فرنسا نجد تلاميذ كانت وتلاميذ اسبنسر يتفقون على أن لذة الجمال ولذة اللعب صنوان . وفي ألمانيا ترى مدرسة شوپنهاور تعد الفن نوعاً سامياً من اللعب وطيفته أن يعزينا عن مبائس الوجود بضغ لحظات ، وأن يهيئنا لتحرر أكبر يتم بالاخلاق^(١) . ثم نجد جماعة جيورجه . . . وهي جماعة من المفكرين والشعراء والكتاب الألمان والنمساويين ، أشهرهم هوفنزال ، دوتدي ، فليدر ، كلاجس ، جسدولف ، برترم ، ورئيسهم الذي سميت الجماعة باسمه هو استفس جيورجه الشاعر الألماني الكبير الذي ولد سنة ١٨٦٧ وتوفي سنة ١٩٢٣ . وكانوا يكتبون في مجلة تدعى عن آرائهم هي « مجلة الفن » . وهذه الآراء متأثرة بأفكار نيتشه كل التأثير . وتتلخص في قولهم بالفن للفن ، وبالعباية بشكل كرد فعل ضد النزعة الطبيعية^(٢) . وفي إنجلترا نجد والتر بيتر W. Peter يؤكد أهمية الأسلوب — أي طريقة التعبير — أكثر من المعنى ، أي المادة المعبر عنها^(٣) .

وهكذا نجد احلاقات متصلة بين المدرسة الجلماية القديمة . مدرسة كانت والاتجاه «فني» الذي طهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وهو اتجاه « فن للفن » ، في إبعاد العمل الفني عن العايات لتعليمية والأخلاقية ، وتحريره من أي إلزام من هذا النوع ، على أساس فكرة الجمال الحر التي قال بها كانت ، والتي طلت أساساً لهذا الاتجاه . رغم ما تناو لها به تلاميذه

(١) جوابو : مسائل فلسفة من لعاصره ، ص ١٩ .

(٢) تراث يوناني ، برجمه الدكتور عبد الرحمن بدوي ، تعليق مترجم على ص ١

من ص ٣٢ .

(٣) طر استنور : كتابه السابق ص ١٠٢ .

والفلاسفة الذين جاءوا من بعده من شرح وتوسيع . الجمال الحر الذي لا يستهدف المنفعة أو الأخلاق هو غاية العمل الفني . ويتبع ذلك أن يكون النشاط الفني نشاطاً حراً . ومن هنا يمكن مشابته بالنشاط الذي يبذل في حالة اللعب أو الأحلام . فهو نشاط روحي يكيف المادة الخارجية بحسب القوايين الداخلية بأن يركبها من حديد ويعطها صورة خاصة ومن ثم يتركز الجمال في هذه الصورة التي تتصل بوجودها الكامل ، في حين لا تتصل تلك المادة إلا بأجزاء مستقلة في هذا الوجود . وإذا طرنا إلى العمل الفني ببحت فيه عن منفعة لم تكن بطرنا هذه له من حيث هو عمن جميل ، من جهة ، ولم يكن المفعول مناسبه وجودنا الكامل ، بل رغبة خاصة فينا ، من جهة أخرى . فالتعليم والأخلاق إذن ليسا غاية العمل الفني بل الجمال هو العاية . ولا إلزام مطلقاً للفن أن يكون نافعاً من هذه الوجهة إلا إذا تنازلسا عن حقيقته الجوهرية وهي أنه جميل .

وقد ساعد بطريقة ، الفن للفن ، على النمو والتمثل لا في فن الأدب وحده بل في التصوير والموسيقى كذلك ، بمجهودات فلاسفة الاستطيقا الشكلية formalism في القرن التاسع عشر كذلك ، وزعيمها الفيلسوف الألماني هربارت . وهو فيلسوف عقلي جاف كما يصفه كروثشة . وكانت المدرسة التي يتزعمها تطلق على نفسها اسم الواقعية أو مدرسة الفلسفة الحقة . وكان ينحى على الاستطيقا الميتافيزيقية . لا على أن الاستطيقا في ذاتها تحمل اللوم بل على أن الميتافيزيقا هي الملوثة على كل الأخطاء التي وقعت فيها الاستطيقا . ومن ثم يجب أن تصبح الاستطيقا دراسة مستقلة ، وأن تبعد عن الفروض الخاصة بالكون . كذلك يجب ألا تخلط بعلم النفس أو يصب منها وصف المشاعر التي يوقظها محتوى الأعمال الفنية . كالشفقة أو الهرل ، كالحرن أو البهجة ؛ فإن واحبها هو تحديد الطابع الجوهرى للفن والجمال^(١) .

ولفن عند هربارت ارتباط بين عاملين : عامل خارج الاستطيقا

(١) اطركروثشة : المرجع السابق ص ٢٠٧ - ٢٠٨ .

extra-aesthetic هو المحتوى الذى يمكن أن تكون له قيمة منطقية أو نفسية أو من أى نوع آخر . وعاماً استطيق صرف هو الصورة التى هى تطبيق للمفاهيم الاستطيقية الجوهرية . ويحب الإنسان عن ذلك الذى يتمتع ويحلم ويحرك ، عن ذلك الحاد أو الساحر — وكل هذه تختلط بالجنس كما تحدث القبول والمتعة بالعمل . وبهذا يظهر للجميل أنواع مختلفة ، وبصبح الرشيق ، الرانع ، الجدى ، الهرلى . وهو يمكن أن يصير كل هذه لأن الحكم الخالى ، وهو فى ذاته فى منتهى الهدوء ، لا يرفض . وإن كان يضيق ، بمصاحبة أشد الإثارات الروحية تنوعاً . تلك التى لا تكون جزءاً منه ، — ولكن هذه الأشياء كلها لا تدخل فى الجمال . فإلى يكشف الإنسان عن الشئ . ذى الخجل أو القبح الموضوعى يجب عليه أن يتجرد من كل حكم ينص بالمحتوى . . وهذا التجرد من المحتوى يقصد تأمل الصورة الصرفة هو التطهير (كاترسيز catharsis) الذى يحدثه الفن . المحتوى غير دائم بل متغير ونسبي وحامع للثانويات الأخلاقى وهو يتقبل الحكم الأخلاقى ، أما الصورة فدائمة ، مطلقة . حرة . والفن الحسى يمكن أن يتكون من مجموع قيمتين أو أكثر ، ولكن الحقيقة الجمالية هى الصورة وحدها^(١) .

فى هذه العبارات تتركز فلسفة هر بارت الجمالية ، وهى كما رأينا فلسفة تقوم على الفصل بين الصورة والمحتوى ، وتستبعد المحتوى من ميدان الحكم الجمالى لأنه نسبي ومحدود ، وتركز الجمال فى الصورة وحدها لأنها هى الحادثة المطلقة . جمال المحتوى جمال بالتبعية وجمال الصورة هو الجمال الحر . أليس هذا هو مفهوم كانت أيضاً ؟ بلى ، وإن هر بارت ليصف نفسه فى بعض المواضع بأنه كانتي Kantian ولكن لعام ١٨٢٨ ،^(٢) . وقد توفى هر بارت عام ١٨٤١ .

وفى عام ١٨٦٥ كتب انسرمان ، الاستطيق العامة بما هى عم الصورة ،^(٣)

(١) كروشه : منه من ٣٠٩ - ٣١٠

(٢) كروشه : منه من ٣١١ .

Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft. (٣)

وهو من تلاميذ هربارت المخلصين لمذهبه . وجاء من بعده كارل كوستلين K. K. Costlin وهو يتفق في فهمه للصورة والمحتوى مع هربارت^(١) ، حيث يحمل للمحتوى القيمة الثانية ، ويحمل الصورة مضيقاً وضامعاً الأصين هو قدرتها على الإمتاع أو كونها جميلة . ونشر الناقد الوهمي ادوارد هانزليك E. Hanslick كتابه عن جمال الموسيقى عام ١٨٥٤ ، وشن فيه غارة شعواء على الموسيقى رتشارد فاغنر وعلى كل من يتطهر باستخراج مفهومات ومشاعر ومحتويات محددة من الموسيقى بعامة ، وذهب إلى أن العاية الوحيدة من الموسيقى هي الصورة ، هي الخيال الموسيقي . وقد رحب به الهرمارتيون ووحدوا فيه مدداً جديداً . وقد كان هانزليك نفسه يشعر بأنه مدين لهربارت نفسه وتلميذه انسرمان (ذكر ذلك في الطبقات الأخيرة من كتابه) من حيث إنهما قدما الصورة الكامنة للبداً الجمالي العظيم مدداً للصورة . ولكن لم يكن الجمال والصورة عنده لهما نفس المعنى ، فهو لم يفكر في أن السيمتيرية والعلاقات الصوتية الصرفة ومتعة الأذن تكون الخيال الموسيقي ، بل ذهب إلى أن الرياضيات لا فائدة منها لينة لاستطبيقا الموسيقى . الموسيقى عنده صورة أكثر منها زخرفة (أرابيسك arabesque) . والصورة في هذه الخانة غير مفصصة عن المحتوى : « وفي الموسيقى لا يمكن أن يوجد محتوى في مقابل الصورة ما دام من غير الممكن أن توجد صورة خارج المحتوى »^(٢) .

هذه الفلسفة الشكلية قدمت القدر الكبير من الأساس الفلسفي لمذهب « الفن للفن » في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وهي كما رأينا فلسفة تستمد مباشرة من كانت . أيكون من الخطأ بعد هذا أن نزع أن كانت بفلسفته الخالية قد وضع اللبنة الأولى أو حجر الزاوية لذلك البناء الفني الذي نحنا نحواً جمالياً صرفاً ؟ هناك احتمال ضئيل يأتي من افتراض أن يكون مذهب « الفن للفن » شيئاً آخر سوى ذلك المذهب الذي يعنى في محمله بالشكل وجماله ولا يقيم وزناً للمحتوى وما فيه من تعليم وأخلاق .

(١) كرواشة : نفسه من ٣٧٦ . (٢) نفسه من ٤١٣ — ٤١٤ .

وجوبو الذى عاش فى هذه الفترة وعاصر الفنانين أنفسهم الآخذين فى ذلك الاتجاه يلاحظ ، أن الفنانين أنفسهم يساهمون اليوم (كتب جويو كتابه عام ١٨٨٥) فى إنزال قيمة الفن بما يذهبون إليه من جعل الفن شكلاً وصناعة أكثر . فالرسامون يفخرون بما يسمونه فى لغة المهنة *chic patte* ، والشعراء يفخرون بالقافية الغنية ، حتى أصبح الشكل هو الغرض الوحيد الذى ينصرف إليه اهتمامهم . وأصبح الفن يبدو مجرد حذق ومهارة ، لا نظرياً فحسب بل عملياً أيضاً^(١) .

ويحدثنا راي Rey عن أصحاب مذهب الفن للفن وعمايتهم بالشكل دون الجوهر ويقول : « إن الصورة وحدها — كما يقولون — تكسب لعمل جراً ، والقصيدة تؤثر ، لا بالفكر الذى يوحى بها ولا بالموضوع الذى تعالجه ، ولكن بكال تنسيقها ، وبانسجام إيقاعها ، وبقوة التعبير وغناه . ويجب فى العمل الفنى أن يتمتع الأحاسيس والأحاسيس وحدها ، وليس له أن يهتم بامتاع الروح »^(٢) .

وهذا معناه أن مفهوم مذهب « الفن للفن » لا يقع بعيداً عن الفلسفة الشكلية أو فلسفة كانت الجمالية . فإذا كان الجمال يتركز فى صورة فقد راح الشعراء يحودون هذه الصورة ويتقنون صاغتها بغض النظر عن مدى ماتحمل هذه الصورة من الصدق وقدي نظر الكلاسيكيون هذه النظرة إلى الشعر ؛ فبيكون يعد الشعر عملاً لكذابين محترفين ، وسدنى كان يبدو عميق الإيمان بأن الشعر خداع ماهر^(٣) . ولعل هذا يكون أمراً طبيعياً ؛ أن تتطور العناية بالشكل إلى المبالغة فى هذه العناية ، وأن يتعد العمل الفنى عن الصدق بمقدار ما يتمثل فيه من مبالغة .

ولا شك أن هذا المذهب قد تعرض لكثير من النقد ، وكانت الضربات

(١) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٤ .

(٢) Rey : Leçons de Philosophie, vol I, p. 373.

(٣) Stauffuer : The Nature of Poetry, p. 98.

تصوب إليه من نواح مختلفة لتقوض الأسس التي قام عليها . وقد أن ينظر في بعض هذا النقد أحب أن نتصور حقيقة مذهب الفن للفن والمبادئ التي يقوم عليها كما يفهمه أندرو سيبيل برادلي Andrew Cien Bradley وكما عرضه في مقاله « الشعر للشعر » .

القصيدة عنده مجموعة من التجارب المتتالية التي تمر في خلالها عندما نقرأها قراءة شعرية قدر المستطاع . وقصيدة « الشعر للشعر » تقول عن هذه التجارب :

أولاً : إنها غاية في ذاتها ، وأنها تستأهل الحصول عليها لذاتها ، وأن قيمتها متركزة فيها intrinsic .

ثانياً : أن قيمتها الشعرية هي هذه القيمة التي تتركز فيها وحدها . ويمكن أن يكون للشعر كذلك قيمة ثانوية من حيث هو أداة للثقافة والدين ، ولأنه يقدم المعرفة ، أو يرقق المشاعر ، أو يعمق من دافع الخير ؛ ولأنه يحل الشهرة أو المال أو راحة الضمير للشاعر . فليقوم من أجل ذلك أيضاً . ولكن هذه القيمة ليست تحدد ولا تستطيع أن تحدد تحديداً مباشراً قيمته الشعرية بوصفها تجربة خيالية كافية ؛ فهذه لا تقدر إلا من الداخل within . ثالثاً : يميل الاهتمام بالغايات الثانوية ، سواء أكان هذا عن طريق الشاعر في حال تأليفه أم القارئ في حال معانيه ، يميل إلى أن يخفض من القيمة الشعرية وذلك لأنه يميل إلى تعبير طبيعة الشعر بقله عن جوده الخاص . فطبيعته ليست جزءاً ولا حتى نسخة من الحياة الواقعة (بحسب المفهوم العام لهذه العبارة) ، ولكنها عالم بذاته ، مستقل ، كامل ، حي . ولكي تملكه يجب أن تدخله . وتذعن لقوانينه ، وتتناهى في هذا الوقت المعتقدات والأهداف والأمور الخاصة التي تهلك في عالم الحقيقة الآخر (١) .

هذه هي الأسس التي يقوم عليها المذهب ، وهي تثير كثيراً من سوء الفهم . من ذلك الطر إلى عبارة « الفن للفن » لاعتى أنها تعني أن الفن غاية في ذاته

(١) A. C. Bradley: Oxford Lectures on Poetry أطر كاريت : نفسه ، ص ٢١٠

إن على أنها تعنى أن الفن هو الغاية كل الغاية ، أو الغاية العليا للحياة البشرية .
ويرفض برادلى أن يواحه ما يترتب على هذا التحوير من أخطاء لأنها خارج
القضية . وقضية « الشعر للشعر » تذهب بنا إلى عدم النظر إلى الشعر والخير
على أنهما متناقضان ، لأن الشعر نوع من الخير الإنسانى ، ويجب ألا نحدد
القيمة الذاتية لهذا النوع من الخير بالإشارة المباشرة إلى آخر .

ويمكن أن تنهم هذه القضية كذلك بقطع الصلة بين الشعر والحياة . والحق
أن هناك كثيراً من الارتباط بين الحياة والشعر . ولكنه ارتباط غير ظاهر
ويمكن أن يطلق عليهما أنهما صورتان لشيء واحد ، أحدهما يتضمن الحقيقة
(بالمعنى العادى) ، ولكنه قليلاً ما يشبع الخيال إشباعاً تاماً ، فى حين يقدم
الآخر شيئاً يشبع الخيال ولكنه لا يتضمن حقيقة ، تامة . فهما متواريان
أو متشابهان . والأول يمسننا من حيث إننا كائنات تشغل حيناً معيناً من الزمان
والمكان ، ولها مشاعرها ورغباتها وأهدافها التى ترجع إلى هذا الموقف ؛ فهو
يتصل بالخيال ولكنه يتصل بأشياء كثيرة بجانبه . أما الثانى وهو الشعر فهو
لا يتخذ ذلك الموضوع من الزمان والمكان ، وإذا حدث أن اتخذ فإنه يستقر
عن كثير مما يتصل به هناك ، ومن ثم لا يتصل اتصالاً مباشراً بتلك المشاعر
والرغبات والأهداف ، ويتحدث فقط إلى الخيال المتأمل . ومن ثم تأتى القيمة
الشعرية للشعر من أنه يقدم إلينا طريقته الخاصة شيئاً نصادفه بصورة أخرى
فى الطبيعة أو الحياة ، وتمتحن قيمته الشعرية من حيث إرصاده خيالاً . أما
الآخرون منا ويمتحنونه من حيث المعرفة أو الصمير مثلاً فيحكمون عليه
وفقاً بمقدار ما تبدو هذه متحورة فى خيالها . وعلى هذا فكل المعرفة والمطر
الأخلاقي ليس له فى ذاته قيمة شعرية ولأنكون له هذه القيمة إلا عند ما يمر
من خلال وحدة وجود الشاعر فيأخذ صفات الخيال ، ومن ثم يصبح التأكيـد
قوى هائلة فى عالم الشعر^(١) .

وتتهم هذه القضية أنهما ثالثاً بأنها تفرغ الشعر من المعنى . فهى فى الحقيقة

(١) أنظر كاريت نفسه ص ٢١١ — ٢١٢

نظرية تذهب إلى القول بالصورة للصورة . فليس ما يقوله الشاعر ذا بال مادام
 قد أحسن القول . فالمادة والموضوع والمحتوى لا نحدد شيئا . فليس هناك
 موضوع لا يمكن أن يعالجه الشعر . أما الصورة ، أما التناول فهو كل شيء .
 بل إن سر الفن هو أنه يحطم المادة باستخدام الصورة . على أننا نجد من بين
 القائدين بذلك شخصيات لها احترامها مثل مانتسبرى واستيفنس R. A. M.
 Stevenson وشير وجوته نفسه . وتكون هذه العبارات هي كلمات السر
 لمدرسة تقوم في بلد أزهرت فيه الاستطيقا . وهي عبارات تصدر عن أماس
 يزاولون فنا من الفنون أو يهتمون بمسألة لدراساتهم له . ويشير هذا القارى .
 العادى فيشعر بأنه قد اغتصب منه كل ما يتم به في العمل الفنى تقريبا . ويقول :
 . إنكم تطلبون منى أن أنظر إلى مادونا Madonna لدرسدن Dresden كما لو
 كانت نساطا عجميا . وتجبروننى أن القيمة الشعرية لها ملت تقع فقط في أسلوبها
 وبطما ، وأن اهتمامى بالرجل وحطه لبس إلا اهتماما عقليا أو أخلاقيا ،
 وتؤكدون أننى إذا كنت أريد أن استمتع بالشعر فى Crossing the Bar
 فيجب على ألا أهتم بما يقوله تينسون هاك ، بل يجب أن اعتبر طريقة فى
 قول ذلك وحدها . ولكنى فى هذه الحالة لا أستطيع أن أعطى قصيدة من
 الاهتمام أكثر مما أعطيه لمجموعة من الأبيات اللغو . ولست اعتقد أن مؤلفى
 هاملت و Crossing the Bar قد طرا إلى أشعارهما هذا النظر (١) .

ولم يشأ برادلى أن ينهى هذا النزاع الحاد الذى يتصل اتصالا مباشرا بطبيعة
 الفن ؛ فن العبث النوفيق بين الطرفين . وعبارات هؤلاء الشككين تحمل
 معانى كثيرة : وهى من بعض الواحى صحيحة ومن بعضها الآخر خاطئة .
 ولذا يقنع برادلى بأن يرسم بعض الخطوط الفاصلة التى غالبا ما اختلطت فى
 هذا النزاع .

من ذلك التفريق بين الموضوع والمادة فى العمل الفنى ؛ فليس الموضوع
 هو المادة ، لأن الموضوع شيء خارج العمل الفنى . وليس الموضوع مقابلا

(١) نفسه من ٢١٢ — ٢١٣

للصورة في القصيدة بل تقابله القصيدة من حيث هي كل . فالموضوع شئ .
والقصيدة (المادة والصورة على السواء) شئ آخر . ومن ثم يتضح أن القيمة
الشعرية لا يمكن أن تقع في الموضوع ، ولكنها تقع بصفة عامة في مقابله ،
في القصيدة . كيف يمكن أن يحدد الموضوع قيمة الشعر في حين يمكن أن
تكتب في الموضوع الواحد أشعار تتفاوت قيمتها ، ويمكن أن تكتب قصيدة
متقنة في موضوع تافه ؟ وكذلك لسا نستطيع أن نحدد أى الموضوعات
أنسب للفن ، أو نذكر أى موضوع لا يحتمل أن تكتب فيه قصيدة حسنة .
ويتبع ذلك أننا لا نستطيع أن نقسم الموضوعات قسمين : قسميا مرضى عنه
لأنه حميل أو سام . وقسميا لا مرضى عنه لأنه قبيح أو رذل ، ونحكم على القصيدة
بحسب تبعيتها لأحد هذه النوعين ؛ لأننا بذلك نحكم عليها بحسب مفهوم سابق
لهذه الموضوعات . ولكن يجب أن ينصب الحكم على الشئ كما هو في القصيدة
لا كما هو في ذاته قبل أن يتناوله الشاعر . ولسا نستطيع أن نقبأ بأن الشاعر
لا يستطيع أن يخرج قصيدة صادقة من شئ . كان بالنسبة إلينا رديئا .

ونزعة الشكليات هذه تؤدي بهم — شاءوا أو لم يشاءوا — إلى تضحية
الكثرة في سبيل القلة ؛ لأن الكثرة تحكم على الموضوع أولا فتعطى العمل
الفنى قيمته بعد الحكم على الموضوع ، وقليلون من يعتبرون الناحية الفنية
وحدها في هذا العمل . ويعتقد رادلى أن جزءاً كبيراً من اليراع ينشأ من
الخلط بين المادة والصورة . وبين الموضوع والقصيدة . فالشكلى formalist
المنظرف يلتقئ اخر كنه على الصورة لأنه يظن أن نقيضها هو الموضوع .
وبعض القارىء العادى ، ولكنه يقع في نفس العلطة ويعطى الموضوع
الأفضلية لئى ترجع فى الحقيقة إلى المادة substance . ويوضح رادلى ذلك من
عبارة لبعض القاد يقول فيها : وإن مجرد المادة matter الشعرية
ما دامت لا تتغير فإنها تتبع القواين القائلة إن الاختلاف بين شاعر
وشاعر سيعتمد على طريقة كليهما فى استخدام اللغة والوزن والقافية والإيقاع
cadence .

هذا التعارض — فيما يرى برادلى — بين المادة والصورة صحيح ولكن يبدو أن رأى الفاضل بأن القيمة الشعرية كل اقيمة للمادة ، والرأى الآخر القائل بأن القيمة للصورة ، كلاهما حاطى . أو كلاهما غور . فهما يقترضان فى العمل الفنى جزئين منفصلين بحيث يستطيع الإنسان أن يدركهما مستقلين . فإذا تحدث عن واحد لم يكن يتحدث عن الآخر . وإذا قرأنا هذه العبارة « الشمس دافئة . والسماء صحو » فإننا لا نتمش صورة الشمس الدافئة والسماء الصحو ، فى ناحية ، منفصلة عن بعض الأصوات الإيقاعية غير المدركة فى ناحية أخرى . ولسنا كذلك نتمثلها جبا إلى جنب . ولكسا نتمش الواحدة فى الأخرى . فالصورة والمحتوى شى . واحد من وجهتى نظر مختلفتين . وهما بهذا المعنى متحدان . فإذا سئلت عما إذا كانت قيمة القصيدة تقع فى المادة التى يمكن الحصول عليها بتحليل القصيدة أم فى الصورة التى يمكن الوصول إليها والتى تقوم بنفس الطريقة — يكون جوابك : « إنها لا تقع فى هذه ولا فى تلك ولا فى أى تضاييف بينهما ولكن فى القصيدة حيث لا نجدهما . »

وقد فرق برادلى من قبل بين الموضوع والقصيدة . وهما يكون من المعقول أن نسال فى أيهما تقع القيمة . والجواب على ذلك هو : فى القصيدة . والقصيدة هى الصورة وهى المحتوى . ولا انفصال بين هذين كما أنه لا انفصال بين الصوت والمعنى فى اللفظ . فالقصيدة ليست معنى حتى نسال أنفسنا ماذا يريد الشاعر أن يقول . إنه أراد أن يقول شيئاً وقوله : فهو يعنى ما يقول . ويقول ما يعنى ، وهذا الذى يقوله وبعبه لا يرضى خيالا بحسب بل وجودا الكامل ، ذلك الشىء الذى فى داخلنا وفى خارجنا والذى فى كل مكان :

يجعلنا نبدو

كما لو كنا نضم أجزاء من حلم

قسم منها صحيح ، وقسم

يطرق ويحقق في القلب (١).

هكذا يعرض لنا رادلى قضية الشعر للشعر ، فإذا بها تقوم على ثلاثة مبادئ تلخصها في :

١ - أن التجربة غاية في ذاتها .

٢ - أن قيمتها الشعرية كامنة فيها . وهناك قيم أخرى ثانوية وليست فيها شعرية .

٣ - أن الاهتمام بالقيم الأخرى يقلل من القيمة الشعرية .

وتثير هذه المبادئ ألوانا من سوء الفهم هي :

١ - أن الشعر والخير متناقضان ، ولا تناقص بينهما لأن الشعر نوع من الخير الإنساني .

٢ - أن الصلة بين الشعر والحياة مقطوعة . . والصلات بينهما كثيرة

٣ - أن المادة والموضوع لا يعدان شيئا وأن الصورة هي كل شيء . .

وهو موضوع نزاع خطير بين الشكليين والعامة .

وقد جاء هذا الفهم السيئ - فيما رأى رادلى - نتيجة للخلط بين بعض

المفاهيم ، ولذا يلزم الالتفات إلى :

١ - التفريق بين الموضوع والمادة . فليس الموضوع هو المادة ، ومن

ثم لا يكون الموضوع مقابلا للصورة حتى يعنى البعض بالموضوع والبعض الآخر بالجانب المزعوم أنه يقابله وهو الصورة .

٢ - أن الموضوع خارج القصيدة : فالموضوع يقابل القصيدة ولكن

من حيث هي كل .

٣ - أن الفصل بين المادة والصورة لا يتفق وطبيعة الفن ، الأمر الذى

يتورط فيه الشكليون حين يعطون القيمة للصورة . فالمادة والصورة متمزجتان ، ولا يمكن أن تكون القيمة للصورة وحدها .

٤ - أن العامة يتورطون [كما رأينا في الفقرة - ١ -] في الخلط بين

(١) انظر كاريت ، ص ٢٢٩

الموضوع والمادة . فيجعلون القيمة للموضوع على أساس أنه المادة . ولا يمكن أن تكون القيمة للمادة . لأنه لا تقابل بين الصورة والمادة ، بل هما متحدتان .

هـ — أن التقابل الحقيقي بين الموضوع بما هو شئ . خارج القصيدة . والقصيدة من حيث هي كل ، مادة وصورة . وعدئذ تكون القيمة الشعرية حقاً للقصيدة وليست للموضوع .

ونحسب أن هذا البيان لمذهب قد وقف بما عده مشكلاته الأساسية . ورأيها كيف انتهت بما مناقشته إلى أن موقف الشكليات وموقف الموضوعيين (الذين يحكمون على العمل الفني بحسب موضوعه) كلاهما خاطئ . لأنه يتناقض مع الفهم الصحيح لطبيعة العمل الفني . ولذلك نجد أن هذه الطريقة ، نظرية الفن للفن لم ينظر إليها البتة في التقاليد النقدية الأساسية من حيث هي تصوير كآف لطبيعة الفن في أحسن حالاته^(١) . وكذلك لا يكون أهم تقديروحه إلى هذه الطريقة هو بعدها عن الآخر بمدى الجدية في الفن وعدم تقديم الخدمات الأخلاقية والتعليمية للمجتمع . كما يمكن أن ترى النزعات الاجتماعية . ولا هو عدم تقديمها الغذاء الروحي ، كما يمكن أن ترى النزعات الرومنتيكية والصوفية ، لأن هذه النزعات يمكن أن تنهم كذلك بدورها بأنها ليست تصور طبيعة الفن تصويراً كافياً . ولكن النقد الذي يوجه إليها هو النقد الفني الذي يعتبر طبيعة الفن قل كل شئ . ويصور لنا ذلك حرين في قوله : « والذي ينبغي التراجع فيه في عصر الانحراف الحضاري كعصرتنا هو محاولة إرجاع الفن إلى مجرد احتمال الشكلي واعتبار إنتاج مثل هذا الخيال والاستمتاع به ليس غاية في ذاته (وهو بالتأكيد كذلك) بل اعتباره الغاية الوحيدة كذلك . أو ربما الغاية الرئيسية . من الفن . وكما أن العالم الحق مهما كان ميله عظيماً إلى الصرامة المنطقية ، لا يقع أبداً بمجرد اللعب بالمفاهيم والقضايا بحسب قواعد المنطق ولكنه يحاول استخدام عقله ومنطقه للوصول إلى حقيقة

Greene . The Arts and the Art of Criticism ; p. 234. (١)

علية - فكذلك الأمر بالنسبة للفنان الحق ، فإنه رغم احتفاله بالجمال الذي يستطيع هو وغيره أن يحدثوه ، لا ينبغي دائماً أن يكون مجرد مبدع للجمال ، ولكنه يحاول دائماً أن يصور بأساليب الجمال تفسيره لحقيقة أوسع وتجربة أغنى . وكما أن الحقيقة العلمية لا تتضمن مجرد الصرامة المنطقية فحسب بل تتضمن كذلك الاتصال بالعالم الواقعي ، بحوادثه المكانية spatio-temporal وكذلك الحقيقة النفسية ، لا تتطلب وجود الجمال الشكلي فحسب ، بل تتطلب كذلك تصوير الفهم الصادق لبعض جوانب التجربة والواقع الإنساني^(١) .
ومهما يكن من أمر القدر الذي يوجه إلى هذه النظرية والذي يعينها هو أن تمتثل دعوتها في وصوح حتى نطرح على ضوءها إلى أي مدى يصور لنا الأساس الجمالي في النقد العربي هذه النظرية .

• • •

الأساس الجمالي في النقد العربي ونظرية « الفن للفن » .

١ - لا بد أن نبدأ من بداية . وسنبداً هنا بذكر حقيقة عامة هي أن الأريستو في رخر في عربي يتصح فيه الروح العربي العام في الفنون . وهذا الفن مثال للعناية بالجمال الشكلي الذي لا يتضمن حقيقة تعليمية أو عاية أخلاقية . وهو مثال واضح للجمال الحر الذي قال به كات . وربما لا نجد مثالا أصدق من هذا المثال في التعريف بالجمال الحر . ولكن هذا الجمال يتحقق بصورة موضوعية في الزخرف ، فهو جمال موضوعي يمكن إدراكه ولا يستمتع به ولكن عن طريق الحواس .

وقد عرّفنا من قبل العناصر التي تكون الجمال في هذا الفن فإذا ما هي العناصر التي تشترك في جمال الفن القولي كما درسها النقد العربي وفصلها تحت عنوان « الإيقاع » ، و « العلاقات » . فهل معنى هذا أن الفن القولي عند العرب

(١) هذه من ٢٣٣

يقوم على أساس من فكرة احتمال الحر الكائن ، ذلك احتمال الذي يكون في الشكل ولا يستهدف غاية سوى المتعة الجمالية ، ولا يعطى مفهوماً . ويكون هذا الفن بذلك ممثلاً لفلسفة الشككيين ومذهب « الفن للفن » ؟ .

طبعي أن العرب لم يعرفوا كانت ولا الشككيين . ولكن كان لهم فن يتفق في كثير من أسسه مع الأسس التي قام عليها ذلك المذهب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

وهنا نلمس أول فرق عام بين الطرفين : فذهب « الفن للفن » كما رأينا كان نتيجة لتطور فلسفي ضخم يمكن أن نحدد بدايته الواضحة بكائنات : فهو إذن مذهب قائم على أساس فلسفي مدروس . أما الفن العربي فلم يكن نتيجة لمثل هذه الدراسة الفلسفية المنظمة ، بل نستطيع أن نقول إنه كان تعبيراً مباشراً عن الروح العربي . بعبارة أخرى نستطيع أن نقول إن فلسفة كانت احتمالية يمكن أن تتخذ أساساً لذلك المذهب عند الغربيين ، في حين أنها لا تجد ذلك الأساس الفلسفي الذي تبدأ عنده النظرية العربية ، لأن هذه النظرية لم توجد مستقلة في الفكر العربي عن ميدان الإبداع الفني . فالفنان العربي هو الفيلسوف وهو المستح في الوقت نفسه . ولا تتحدد نزعته إلى احتمال الحمى في شكل فلسفة معينة لفيلسوف معروف ، لأن هذه النزعة قد تمثلت في إشاحه الفني قبل أن يوجد الفيلسوف العربي والفلسفة العربية . ويوم وحد النظر الفلسفي في مشكله احتمال جاء مؤبداً للنزعة العامة السائدة في الفن العربي . عدم ولم يأت ليضع أساساً فلسفياً لنظرية جمالية جديدة يتبعها فيما بعد بعض المصنفين فيكونون مدرسة أو مذهباً مخالفاً للقديم . وقد رأينا فلسفة العزالي إحمائية تتفق مع ذلك المذهب السائد ، وتذهب إلى عدم خلط السافع والآخر من حيث هما غايتان بالذيد . ورأينا كيف تتفق هذه الفلسفة مع طرفة العقاد والشعراء أنفسهم منذ وقت مبكر . وإذن فلا يمكن أن يتخذ العزالي أساساً لذلك الاتجاه الفني عند العرب كما اتخذت عند الغربيين . رغم أن نظرية الفيلسوفين في احتمال متشابهة . وبعبارة محملة نقول : إن نظرية الفن للفن

أو ليست له قيمة ما دام قد أحسن تصويره . أليست هذه هي نفس الطريقة التي رأيناها من قبل في الطريقة العربية تقول : ليس ما يقوله الشاعر ذا قيمة ، دام قد أحسن القول . ولا بأس هنا من تكرار عبارة قدامه : ، وليس خاشه المعنى في نفسه مما يزين جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة التجارة في اخشب ردائه في ذاته ، ، فهذه العبارة تصور في قوة ووضوح مذهب الشكليين الذين يجعلون الجمال كل الجمال في الصورة ولا يعيهم المحتوى في شيء .

وحجة قدامه هنا هي نفس الحجج التي قدمها الشكليون من قبل وهي :
١ - أن المعاني لا قيمة لها أصلا في العمل الأدبي ، وليست إذن فيما شعرية أو لنقل فنية .

٢ - أن هذه المعاني قد تكون في ذاتها رديئة ، أي قبل أن يذاورها الشاعر وبصوغها في شعره ، ولكن مهمة الشاعر هي أن يحسن صياغتها وأن يخرجها في صورة جميلة . فإن وفي إلى ذلك ، ترى هل ترفض هذه الصورة الجميلة لأنها تحتوي معنى رديئا ؟ هل ترفض قطعة الأثاث حسنة البحارة جميلة الشكل لأنها تدب أن نوع حشوها رديء . ؟ النظرية الاحتمالية الصرفة تقول في الجواب : لا ، بطبيعة الحال .

٣ - أن المعنى العظيم ليس شرطا لأن يخرج فيه شعر رائع ، فقد يكون المعنى هكذا والصورة رديئة . ترى هل نقل هذه الصورة الرديئة لأنها تحتوي على معنى عظيم ؟ النظرية الاحتمالية الصرفة تقول في الجواب كذلك : لا ، بطبيعة الحال .

وهكذا يتفق دفاع الجماليين الشكليين عند العرب - وهم يصورون كما قدنا النزعة العالية - مع دفاع الشكليين المحدثين أنصار مذهب ، الفن للفن ، فيما يختص بمشكلة الصورة والمحتوى . فليس المعول عندهم على الموضوع أو المادة وإنما الجمال كله في الصورة ، في الشكل .

٣ - ولعلنا نذكر أن المبدأ الثالث لمذهب ، الفن للفن ، هو أن الاهتمام القيم الثانوية في العمل الفني ، سواء أكان ذلك الاهتمام من جانب الفنان

نفسه أو متذوق فيه، من شأنه أن يقلل من القيمة الفنية التي يتمتع بها العمل . وهذا المبدأ من الأحجار الأساسية في النظرة العربية لا بعد أن استعلنت فكرة الصناعة الأدبية وحددت عناصرها بل منذ وقت مبكر نسبياً . فالشعراء أنفسهم فيما وصلنا عنهم من شعر منذ العصر الجاهلي لم يهتموا بالموضوعات السبئية مع أنهم كانوا يعيشون في فترة الوثنية التي كانت حرية أن تثير فيهم نوايا من النشاط المني . وقرر الأصمعي فيما بعد أن لشعر نكد ما به الشر فإذا أدخل في الخير لأن وضعف ، أي إذا أضيفت إليه غاية غير غايته الفنية المحضة خرجت به تلك الإضافة إلى الضعف ، أي أنه يبدأ في فقدان قيمته الفنية يوم يحرص مدثته أو متلقيه على التماس غاية خيرة منه .

ولا تقف المسألة عند مجرد الرأي الطري بل نجد هذا المبدأ يتخذ أساساً قوياً من الأسس النقدية العربية ، فإذا بنا نجد الأحكام تطلق على الشعراء أو على أشعر بناء على هذا الأساس ، فليد عبد الأصمعي ليس شاعراً فخلاً ، ولم يكن شعره جيداً لماذا ؟ لأنه - كما يقول الأصمعي - كان رجلاً صالحاً . وحرير لا يحسن نسب ، بل هو شاعر متجادل ضعيف ، فليس لشعره ما شعر عمر بن أبي ربيعة من نوعة بالقلوب وعلوف بالنفس . تحكم بذلك على حرير السيدة سسكية أو جارياتها . لماذا ؟ لأنه - كما قيل - عفيف . وعمر بن أبي ربيعة لشعره هذه الصفات المحببة رغم أنه ما عصى الله عز وجل شعر كما عصى شعر ابن أبي ربيعة .

هذه الأحكام وكثير مثلاً يؤكد لنا أن استهداف غاية خيرة في الشعر كان يحط من قدر الشعر والشاعر ، لأن العرب لم يجعلوا مهمة الشاعر الوصول إلى لغايات الخيرة . وفقدان هذه الغايات في الشعر لا يمكن عدم أن يتخذ أساساً للحكم على الشاعر بالرداءة أو التآخر ، وإلا فماذا يكون أمر شعر كأي نواس ومدرسة المجنون بعامة ، والشعراء الجاهليين والشعراء الذين شهد عليهم بالكفر . وكعب بن زهير وابن الزعري ومن تناولوا رسول الله (ص) بالهجاء ؟ هل تلعب أسماؤهم وتحرق دواوينهم لأنها

لم تستهدف خيراً؟ يجيب العاضى الجرجاني بأن لا ، لأن الأمرين متباينين .
وإذن فيستوى أن يتناول الشاعر في شعره موضوعاً خيراً أو غير خير ،
وربما كانت الموضوعات غير الحيرة أنسب لطبيعة العمل الشعري عند العرب .
ولا يرفع من قيمة القصيدة أن تستهدف الخير بل شأن هذا أن يقلل من
قيمتها الشعرية .

والشعراء كذابون ^(١) : فهم بحسب نص القرآن — يقولون ما لا يفعلون .
ولكن ليس الصدق بما يرفع قيمة الشعر والشاعر ؛ فليس الشاعر مطالباً بأن
يكون صادقاً أو يقدم للناس في شعره مثلاً للصدق ، فليست هذه مهمته
الفنية ، وإنما مهمته أن يحسن الكلام فحسب ، وأما الصدق فن صفات أماس
غيره ، تختلف طبيعة عملهم عن عمله ، هم الأنبياء . وإضافة الصدق إلى الشاعر
لا تخلق منه شاعراً عتازاً ولا تكسب شعره قيمة بل ربما تخلفت به ، في حين
أن الكذب يحسن منه . وهذه ولا شك مبالغة في إقصاء الغايات الأخرى
غير العاية الفنية الصرفة عن ميدان الشعر ، وفصل القيم الأخرى عن القيمة
الجمالية الصرفة في العمل الفني . وعنى هذا الأساس كانت الأغلبية — فيما يروى
المرزوقي — تصدر عن هذا المبدأ : « أحسن الشعر أكذبه » .

٤ — وقد رأينا برادلي يهتم بالتفريق بين المحتوى أو الموضوع وبين
المادة والصورة في القصيدة على أساس أن المادة والصورة غير منفصلتين .
وهو في هذه الحالة يعطي القيمة للقصيدة لا للموضوع ولا للصورة . ولم ينف
هذا عدم الفصل بين المادة والصورة ، والطر إلى الصورة وحدها مستقلة
عن المحتوى على أساس أن الخيال يتركز فيها وحدها .

وقد وقف هذا الموقف عبد القاهر الجرجاني . والحق أن موقف
الجرجاني يبدو للنظرة الأولى غريباً أو متناقضاً . فهو في مكان يأخذ بمبدأ
الصنعة ، ويذهب إلى أن سبيل الشعر سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل

(١) الشعر عند يكون عمل كذابين محرمين ، وعد سدى حذاع ماهر . (راجع

(Stauffer : The Nature of Poetry, p. 98.

المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشيء الذى يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما حاتم أو سوار . وكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الحاتم وفى جودة العمل وردائه أن تنظر الى الفضة الحاملة لتلك الصور ... كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان اللفظ والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه . وكما أنالو فضلكا حاتمأ على حاتم بأن تكون فضة هذا أحوذ لم يكن تفصيلا له من حيث هو حاتم ، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتأ على بيت من أجل معناه ألا يكون تفصيلا له من حيث هو شعر وكلام .

معنى هذا أن الجرجاني لا يعطى الأهمية للمعنى (لبادة المصنوعة) بل للصياغة أو لنقل الصورة . والمفاضلة بين الشعر على أساس المعنى ليست مفاضلة فنية لأن المعانى ليست هى التى تحدد قيمة الشعر ، بل تحدها الصورة . وفى موضع آخر نجد يعطى الأهمية للمعنى ، أو عبارة أدق لا يتصور الألفاظ فارغة من المحتوى ؛ فالألفاظ غير المحتوى . أى الألفاظ فى ظاهرها لا قيمة لها . إذ الشكل المحض لا يخلق مواقف جمالية مختلفة ، لأنه يتأدى الى الخواص ، وعمل الخواص واحد عند الجميع . ولذلك يربط عبد القاهر بين اللفظ والمعنى .

هذا هو التناقض الظاهر فى موقف عبد القاهر . وبذا نحن نطرقنا إليه على أساس التفرقات التى رسمها برادلى لم نجد تنقاصاً ؛ لأنه سيدو فى الحالة الأولى كما لو كان يفرق بين الموضوعات والشعر (المعانى ليست هى التى تحدد قيمة الشعر) ، فتكون المعانى فى هذه الحالة يقصد بها الى الموضوعات . وهو فى ذلك يتفق مع برادلى . ويبدو فى الحالة الثانية كما لو كان يمزج بين الصورة والمحتوى ، أو بين اللفظ والمعنى (لا يتصور الألفاظ فارغة من المحتوى) فيكون المعنى فى هذه الحالة يقصد به الى دلالة اللفظ ، وهو فى هذا المرح يتفق تماماً مع برادلى . وعندئذ يزول التناقض الظاهر فى موقفه ، لأنه يهتم بالشعر صورة ومادة فيجعل له القيمة . ولا تعنيه الموضوعات لأن قيمتها فى ذاتها ليست قيمة شعرية .

وهكذا يمكن فهم موقف عبد القاهر . فهو لا يريد أن يجعل الشكل المحض ، الشكل الجامد ، هو موطن الحمل في العمل الفني ، بل هو بصم الى هذا الشكل الروح ، وينفخ فيه من الحياة . فهو إذا أخذ بمبدأ الصنعة في الأدب فإنه لا يريد تلك الصنعة الآلية بل يريد الصنعة التي تخرج بالروح ، فهي صنعة ولكنها حية .

وبهذا يقدم إنياس الجرجاني الفهم المعتدل لمذهب الفن للفن ، كما تمثله في فهم برادلي . فلا يحدثنا عن الصورة احملة مفصلة عن الروح بل بترجمة بها . وبذلك يكون المذهب في نظرهم واعتداله أو في مفهومه الخاطئ ، ومفهومه الصحيح ، قد تمثل عند العرب ، قائماً على أساس من اعتبار للجمال من حيث هو خصائص موضوعية تنمش في الشكل ، وتتسلى بالحواس وتمتعها ، ويكفيها عاية أن تتمتعها . أما هذه الخصائص الخالية الموضوعية فقد تمثلها من قبل في فصل سابق ، تحت المفهومين العامين : الإيقاع ، و : العلاقات . وقد رأينا مذهب : الفن للفن ، يعنى بالإيقاع . لأن قوايين الإيقاع في الحقيقة هي التي تنص بالعناصر الحسية والموضوعية في الصورة الحيلة . وعودة إلى هذا الفصل توضح لنا كيف كانت عاية العرب بتوفير قوايين الإيقاع في الشعر كبيرة . ولا غرو ، فهم كما رأينا يميلون ويميل معهم النقاد ميلاً واضحاً إلى مذهب : الفن للفن .

خاتمة

والآن — وقد وصلنا إلى هذه المرحلة من بحث موضوعنا — ينبغي أن نجمل التحقيقات التي سبق عرضها مؤيدين وفيها بعض الآراء أو مخالفين ، وأن نقف عند التصورات الجديدة التي ارتأيناها سواء منها ما يقف عند المشكلات الجزئية أو الفرعية وما يتصل بالمشكلات الكبرى . وأبادر هنا فأذكر أن عامل الاقتصاد في المكان كان له أثر كبير على أسلوب هذا البحث ، فخرج في أغلب الأحيان مضغوطاً . ليست فيه الساحة الكافية . ولكن الأهم من عامل اقتصاد هذا هو طبيعة الموضوع بصفة عامة ، وطبيعة الموضوعات التي استتبعها هذا الموضوع العام بصفة خاصة . فالموضوع في عمومه لا يسمح بالوقوف للبحث عن التعبير الخيل وإن كان هو موضوع الحال . فرغم أنه كذلك — أو قد يراه من أجل ذلك — كان الميل بالعبرة دائماً إلى الصورة الدقيقة المحددة . وقد دفع بنا بحث الموضوع إلى ميادين بعيدة عن ميدان الأدب كميادين الفلسفة وعلم النفس والاجتماع والجغرافيا وعلم الأحياء .. إلخ وهذه ميادين لا يصلح فيها للتعبير عن الحقائق إلا الأسلوب العلى الدقيق . وأكثر من هذا أن فلسفة النقد الأدبي ذاتها لا تستخدم إلا هذا النوع من الأسلوب وأذكر هنا بصفة خاصة كتاب جرين ، الفنون وفن النقد The Arts and the Art of Criticism . ولذلك كانت بطريات الفن واحمال من وضع الفلاسفة أو دارسى الفلسفة .

وقد كان لزاماً علينا — ونحن بسبيل بحث الحال الأدبي الذي يتخذ أساساً للنقد — أى الحال الذي يتمثل في العمل الفني — أن نعرض منذ اللحظة الأولى لمشكلة ينبغي أن يقف عندها كل باحث في فلسفة الحال منذ بداية بحثه وهي مشكلة الفرق بين الحال والاستطيقا . وهذه المشكلة حين يخضعها البحث للصورة الحسية تنتقل إلى بحث الفرق الجمالى بين الحال الطبيعى والحال الفنى . وقد صورت هذه المشكلة في الفصل الأول واتضح لى أن الاستطيقا ليس هو

الجميل ، والعكس صحيح ، وأن الاستطيقا ليست هي الجمال ، والعكس كذلك صحيح ، بل إن الجمال ذاته أصبح ميدان الاستطيقا ، فاختلفت عنه كما يختلف علم الأخلاق عن السلوك الإنساني .

ويرجع الفضل الأكبر في نشأة علم الاستطيقا للدرسة الألمانية في القرن الثامن عشر . أما قبل ذلك فقد كانت هناك نظريات في الجمال . تمثلت منذ اليونان . منذ أفلاطون أو ربما رجعت إلى ما قبل أفلاطون . كما تمثلت في الفلسفة المسيحية فيما بعد ، وفي عصر النهضة كذلك . ولكن هذه الفلسفة الجمالية كانت في أغلب الحالات تربط بين الجميل وأشياء أخرى تفهمه من خلالها كالمنفعة والمنفعة والأخلاق والدين . وقد استبعدت الاستطيقا كل الاعتبار العملية في محاولاتها فهم الجميل ، أو بعبارة أخرى استبعدت تلك الأشياء التي لا تدخل ضمن طبيعة الجميل وإن كانت تتخذ أساساً لفهم الجمال والحكم على الأشياء الجميلة . واقتصر ميدان الاستطيقا على الجمال في الفن . وقد كان ذلك تضييقاً وتحديداً لميدان الاستطيقا من جهة ، ولكنه كان توسيعاً لمفهوم الجمال من جهة أخرى . ذلك أن القبيح كذلك دخل ميدان الاستطيقا ، فأصبح القبيح الاستطيق لا يختلف في شيء عن الجميل الاستطيق . وهذا ما يبرر عنه ببساطة بجمال القبيح .

وقد استتبع ذلك تحقيقاً لنشأة الاستطيقا والتعريفات التي وضعها باوجارتن — وهو أول من استخدم لفظ الاستطيقا في دلالة الجديدة — وكيف أخذ اللفظ صورة عامة من الاستعمال منذ عهد كانت ، ومحاولات القرن التاسع عشر لضم الاستطيقا إلى ميدان العلوم الوضعية ، وكيف انتهت الاستطيقا — كما رأى سوريو — إلى أن أصبحت ، علم الأشكال .

وإذا كانت مهمة النقد لا تنقف عند مجرد التذوق بل هي في كمالها تمتد إلى مرحلة التقويم ، أي الحكم بالجمال أو القبيح ، كان طبيعياً بناء على ماسبق من تفريق بين الجمال والاستطيقا — أي نجد نوعين من الحكم الجمالي ، نوعاً يعتبر الجمال في علاقات الشيء موضوع الحكم بأشياء أخرى خارجة عنه ولها أهميتها

من وجهة نظر الناقد الدينية أو الأخلاقية أو النفسية . . . إلخ ، ونوعا آخر يستبعد كل الغايات التي يمكن أن يهدف إليها ذلك الشيء . أى يستبعد علاقاته الشخصية ، ويبحث في الشيء ذاته عن العناصر التي جعلته جميلا أو قبيحا . وقد سمينا النوع الأول من الأحكام أحكاما جمالية عامة ، ويمثلها النقد الشعبي وسمينا النوع الثانى أحكاما جمالية صرفة . ويمثلها النقد الاستطيق . أى النقد القائم على أساس من فهم للجمال والقبح فهما استطيقيا . ولما كانت أحكامنا النقدية موزعة بين هذين النوعين - النقد الشعبي والنقد الاستطيق - فقد كان لزاما علينا أن نقف عند مفهومات الجمال والقبح التي اتخذت أساسا لهذين النوعين من الحكم . وقد تناولنا ذلك في الفصل الثانى من الباب الأول فتبعنا مفهومات الجمال والقبح في تاريخ الوعي الجمالى منذ اليونان حتى سدتو كروثشة في العصر الحاضر . وقد صادفنا بطبيعة الحال تعريفات كثيرة للجميل كما يفهمه أفلاطون و أرسطو وأفلاطون وسات أوغسطين وسات بارييل وسات توماس الأكويني وليو الأسباني وكثير من الايطاليين في الفترة الأخيرة من النهضة . والفلاسفة العقليون والمدرسة الألمانية وعلى رأسها باومغارتن وكانت ، ثم المدرسة النفسية في القرن التاسع عشر وعلى رأسها هربارت ولس . إلخ . ولم يمكن الوصول بطبيعة الحال الى تعريف نهائى للجمال ، وازدادت الصعوبة عندما كان المفكرون يدحجون القبح في الجميل ، أو عندما كانوا يفصلون بينهما نهائيا ، ويخرجون القبح من ميدان البحث . وقد تنوعت هذه التعريفات بحسب الاتجاهات العامة أو المفهومات الفردية . أو بحسب الميادين الخاصة كالليت فيزيقا والتصوف والدين والأخلاق والعقل والحس ، تلك الميادين التي يعمل فيها المفكرون . ولذلك كان الجمال أحيانا في الأشياء ، وأحيانا في مدى موافقتها لها ، أو هو في الخير أو الدفع ، وأحيانا يكون الجمال في أرواحنا ، أو يكون هو الخاصة التي يضيفها الفنان على الأشياء بروحه التي تدرك الجمال . والجمال في بعض المرات يتمثل في الوزن والناسب والانسجام والنظام الذي يجمع

بين الاشتات ، وهو في بعضها مثال خارج الأشياء متحد بذات الإله ، أو هو الكمال والتناسب والوضوح ، أو ربما كان ما يمتنعنا بمجرد تأمله . وقد يكون علاقة رياضية صحيحة . وأحياناً يكون هناك حملان ، جمال حر هو الخيال الصرف ، وحال بالتبعية . وقد يكتفى البعض بأن يجمعوه علاقة بين أجزاء الشيء المفهوم . وبعضهم يستبدل بكلمة الخيال الصدق . وقد يكون الخيال هو كمال الحيوية في الحي ، أو كمال الحرية للكانن الحر . . . إبح .

وعلى ضوء التعريفات والمفاهيم الكثيرة للجمال كما تمثلت لنا في تاريخ الوعي الجمالي رحماً ، نصف هذه التعريفات بحسب اتجاهها إلى فهم طبيعة الجمال فوجدناها تنقسم بدءاً إلى مجموعتين : مجموعة تعرف الجمال تعريف عام ، ويقام على هذا التعريف نقد (أى أحكام جمالية) هو النقد الذى سميته بالنقد الشعبى ، ومجموعة تعرف الخيال فى ذاته المستقلة ، وتبحث طبيعته وقوانينه الخاصة الثابتة ، ويقام على ذلك نقد (أى أحكام جمالية صرفة) هو النقد الذى سميته بالنقد الاستطيق . وفى النقد الشعبى تدخل اعتبارات خاصة فى الحكم على الجميل ؛ اعتبارات ليست تكون جزءاً من طبيعته ولكنها اعتبارات مرجعها إلى ذات الناقد . وفى النقد الاستطيقى تستبعد كل هذه الاعتبارات الشخصية الخارجية الخاصة بالناقد ذاته ، ولا يبحث فى الجميل إلا عن العناصر المحققة موضوعياً فيه ، والتي اشتركت فى إعطائه ذلك الوصف ، والقوانين العامة التى تمثلت فى ذلك الجميل . وقد انتقل بنا ذلك التقسيم فوراً إلى مشكلة الداتية والموضوعية فى الحكم الجمالى ؛ فالمجموعة الأولى من الأحكام تمثل الداتية ، والمجموعة الأخرى تمثل الموضوعية .

وقد مضينا فى الفصل الثالث من الباب الأول إلى تصوير آراء القائلين بالداتية سواء من المفكرين والأدباء ، كما صورنا آراء الواقفين فى الجانب المناظر وموضوع المناظرة كثيراً ما يباحق فى بعض النفوس الميل إلى الحس الوسط . ولذلك وجد من يأخذ بأن جمال الأشياء الحسية يكمن لافى العقول ولا فى الأشياء الطبيعية ذاتها ولكن فى نقطة التقاء معينة هى من إنتاج الطرفين

وإن كانت في ذاتها ليست عقلية ولا طبيعية . أما نحن فقد ارتضينا — بحسب
 خطتنا العامة في هذا البحث — رأى جورج إدوارد مور في أن الشيء يعد
 جميلاً إذا اشتمل على صفات من شأنها أن تجعله جميلاً . ولكن هذه الصفات
 ليست بطبيعة الحال كل صفات الشيء . والذي يحكم على الشيء بأنه جميل يكون
 قد رأى فيه هذه الصفات بالذات التي عرفها فيه ، دون أن تثور في نفسه أي
 عاطفة نحو الشيء . وهذا يختلف عن الحالة الأخرى التي يرى فيها الشيء جميلاً
 لا لأنه عرف فيه هذه الصفات الخاصة ، ولكن لأن الشيء من حيث هو
 كل (أي بجميع صفاته) قد أثار في نفسه عاطفة أو شعوراً ، فهو عندئذ
 لا يعرف شيئاً بشأن هذا الشيء ، وإنما هو يشعر بشيء . فإذا حكم عليه بأنه
 قبيح فليس معنى ذلك أنه عرف فيه صفات خاصة بالقبح ، وإنما هو شعور
 ثار في نفسه إزاء هذا الشيء .

وقد اتجهت مجموعة المفاهيم والتعريفات التي أطلقت على الجمال لتصور
 النزعة الذاتية إلى البحث عن مضمون الشيء أو فائدته ، وارتبط جمال الأشياء
 بهذا المضمون أو الفائدة . كما اتجهت مجموعة المفاهيم والتعريفات التي أطلقت
 على الجمال لتصور النزعة الموضوعية إلى البحث في العناصر البنائية الشكلية
 والقوانين التي تحكم في الشكل ، وارتبط جمال الأشياء بهذه العناصر والقوانين
 حتى أصبحت الاستطيقا هي علم الأشكال كما رأينا . وهنا تحولت المشكلة
 إلى صورة أخرى ، وظهرت في ذلك الخلاف المستفيض الذي لم ينته بعد
 حول القيمة المعطاة للعمل الفني ، هل هي المحتوى (سواء أكان فكرة أم
 شعوراً) أم للصورة . وقد أرجأنا بحث هذا الإشكال إلى الباب الأخير
 لأهميته بالنسبة لدرس النقد العربي بصفة خاصة والنقد الأدبي المعاصر بصفة
 عامة . واتفقنا إلى اعتبار أن الحكم الخالي بمعناه الصحيح (الاستطيقى)
 هو ما انصب على الصورة ، وأنه بمعناه الأعم هو ما انصب على العمل من
 حيث هو كل .

ثم كان طبعياً — وقد اتفينا إلى أن الأحكام النقدية تنقسم بين الذاتية

أو الموضوعية — أن تبرز مشكلة الذوق لتواجهنا ، فالشائع أن أحكام الناس
 التقديرية تختلف لأن أذواقهم مختلفة ، وبذلك يكون الذوق ذاتياً صرفاً ،
 أى يمكن خلف ذلك القسم من الأحكام الجمالية الذاتية . ولكن هل اختلاف
 الأذواق فى الحكم على الجميل معناه أن الأشياء تكون جميلة وغير جميلة فى
 الواقع من فرد إلى آخر ؟ وعندئذ يكون الجمال نسبياً ، أم أن فى الأشياء
 حالاً لا يختلف من فرد إلى آخر هو موضوع لذوق مطلق ، وعندئذ يكون
 الاختلاف لسبب آخر غير جمال الجميل أو قبح الفبيح ؟ وبعبارة أخرى
 موجزة : هل يختلف الذوق لسبب فى الشيء المحكوم عليه أم لسبب فى الذوق
 نفسه ؟ وقد انتهينا من بحث هذه المسألة إلى تقرير نوعين من الذوق : الذوق
 بمعناه العام ، وهو الذى يختلف بين الناس ، وتتعدد لذلك الاختلاف
 الأسباب (كضعف الحواس أو فقدان بعضها أو ضعف الملكة العقلية .. الخ)
 والذوق بمعناه الخاص ، وهو الذوق الجمالى الذى يحكم على الجمال البحث فى
 العمل الفنى ويكاد يظفر باتفاق بين الجميع كما تطفر قواعد النحو فى العبارة
 اللغوية بالاتفاق التام . والذوق بمعناه العام هو الذى يحدث فيه التفاوت بين
 الناس ، والذوق بمعناه الخاص هو الذى يظفر ، أو ينبغي أن يظفر ، باتفاق بين
 الناس لأنه موضوعى يأخذ بالقواعد العامة للفن . وأحكام الذوق بمعناه العام
 حسية ونسبية ، على حين أن أحكام الذوق بمعناه الخاص عقلية ومطلقة . الأولى
 أحكام شخصية والأخرى موضوعية . هذه شخصية لأنها لا تعبر عن ذات
 الفرد دائماً وإنما هى تتأثر إلى حد بعيد بآراء الأشخاص الآخرين المتصلين به
 شخصياً أو فكرياً . وبالأراء السائدة فى مجتمعه ، وبالوراثات القديمة
 لجنسه .. الخ ، وتلك موضوعية لأنها تنصب على صفة خاصة فى الشيء .
 وقد كان طبعياً أن يسلمنا ذلك إلى تصوير الأسس الجمالية التى تقوم عليها
 الأحكام التقديرية الذاتية ، وتلك الأسس الجمالية التى تقوم عليها الأحكام
 التقديرية الموضوعية . وقد صنفنا هذه الأسس جميعاً على هذا النحو :

(١) أساس المنفعة : هل الجميل هو النافع ؟ وتختلف الآراء فبعضها

يؤكد وبعضها ينفي . ولكل من الجانبين حججه . وكان رأينا مع البعض الذي لا يشترط الفع في الحيل . وقد يغالى البعض (رسكن) فيذهب إلى أن الشيء إذا صار نافعا فقد جماله .

(ب) الأساس التعليمي : وهو أن يتطلب الناقد من الفنان أو الأديب أن يعلم شيئا من خلال عمله الفني . فيكون تعليمه لنا هو الأساس والحوهر ، أما المنفعة فتأتي تالية لذلك ، لأنه يمتعنا من خلال تعليمه . والرأي المقابل يقلب "قصية رأساً على عقب . ومضينا مع القائدين بأننا من خلال استمتاعنا بالعمل الفني نتعلم مما فيه من خبرة وتجربة .

(ج) الأساس الأخلاقي : وهو أخلاقى في بعض الأحيان ودينى في بعضها الآخر . ومشأه أن ، أحوال والخير لا يمكن انفصالهما . . . ولكن من الممكن التمييز بينهما . . . فمن الواضح أن أحوال يقدم إلى قدرتنا على المعرفة شيئاً مطافوف الطب وبعلو عليه . لهذا فإن ما يكتب لأن يدبى الرغبة يسمى طيباً . ولكن ذلك الذى يتمتع فهمه يسمى جميلاً . .

وقد لاحظنا أن هذه الأسس الثلاثة الساقطة ترجع إلى اليونان . وكان اهتمامهم بالفن المسرحى سبباً في اهتمامهم بالموضوع (المحتوى أو الفحوى) ، واحتفالهم بما للفن من قيمة نفعية أو تعليمية أو خلقية . ولم يعرف العرب — فيما هو شائع — فن المسرحية : فهل معنى هذا أنهم لن يقيموا في نقدهم وزناً للقيمة النفعية أو التعليمية أو الخلقية ؟ . وسيأتى جواب ذلك عند فحص ذلك النقد .

(د) الأساس التاريخي : ويظهر فيه التأثير بعاطفة حب القديم والحكم على السابقين من خلال هذا التأثير ، وتفضيل ما جاءوا به — كأنما ما كانت قيمته — على ما يجىء به المحدثون . وتقوم المؤثرات الشخصية بدور كبير كذلك في بناء هذا الأساس . فيصدر الحكم على الشيء بناء على ما سمعناه وسمعته ، التاريخية .

(هـ) الأساس الاجتماعى : وهو يمثل المرحلة الثالثة في تاريخ الاستطيقا

العام وهي استطبيقا المشاركة الوجدانية الاجتماعية ، ورائدها هو جويو .
أما المرحلة الأولى فكانت استطبيقا المثال ، ورائدها أفلاطون ، والمرحلة
الثانية هي مرحلة استطبيقا الإدراك الحسى وعليها كانت . وهذا الأساس
يربط بين الفن والحياة في شتى مظاهرها ، ويؤكد أن للفن غاية . ومن ثم
فهو يختص بالأسس السابقة جميعاً . وهذه الأسس جميعاً تهتم بالمحتوى وتعطيه
المكان الأول . أما الشكل فلا توليه كبير عناية . ولذلك كانت الأحكام التي
تقوم عليها ذاتية نسبية .

(و) الأساس النفسى ، أى أن حالة متلقى العمل الفنى " النفسية " تؤثر في
إقباله أو بعبارة أخرى من هذا العمل ، وتحدد بالتالى حكمه عليه . إذا هو انتقل
من مجرد مرحلة التلقى والتذوق إلى مرحلة التقدير والتقييم . والأساس النفسى
أساس ذاتى بطبيعة الحال . وانهى بحث هذا الأساس إلى تصنيف الناس
بحسب موقفهم من العمل الفنى نتيجة لتجارب التي بدأها له Baudouin
في معمل علم النفس بكمبريدج . وتقوم نظرية الترابط بتقديم التفسيرات
اللازمة لموقف النوع الربطى الذى يربط بين الشئ موضوع الحكم وأشياء
أخرى خارجة لها صلتها بنفس الناقد . والنوع الآخر الذى يصدر حكمه
نتيجة للمشاركة الوجدانية أو الاتحاد الفنى . ثم النوع الذى ينقل الأشياء
الخارجية إلى الشئ موضوع الحكم وهو النوع الشخصى . والحال أنه في كل
هذه الأنواع لا ينصب الحكم على الشئ بقدر ما يصور حالة الناقد النفسية .
وقد قدم فرويد مفهوم الجنس من حيث هو عامل مسبب للنشاط والتذوق
الفنى ، وتقدمت المدرسة التطورية بمبدأ اللعب . وقد ظهر نتيجة لذلك النوع
الفسولوجى أو الذائقى .

وخلاصة كل ذلك :

١ - أن النقد القائم على التحليل النفسى والتفسير ليس نقداً حالياً
بالمعنى الدقيق أو بالمعنى العام : لأنه لا يأخذ على عاتقه عبء التقييم ،
أى القول بالجمال والقبح .

٢ — أن النقد القائم على أساس الترابط النفسى بصورة المختلفة ليس
جمالياً بالمعنى الدقيق لأنه لا ينصب على الشيء الذى هو موضوع الحكم بقدر
ما يصور حالة الناقد الخاصة .

٣ — أن النقد القائم على أساس تأثيرات الناقد الفسيولوجية والحسية
ليس هو النقد الجمالى البحت ، لأنه يتصل بالصورة الثانية والحكم عليها
حكم ذاتى .

(ز) الأساس الجمالى البحت : وقد قدم إلينا تصنيف علماء النفس نوعاً
آخر سمي الصنف الموضوعى . وهم الذين يبحثون عن عناصر الجمال فى الجميل
داته على أساس أن هذه العناصر غاية فى ذاتها لارمة لتمييزه عن الأشياء
العادية . وفى العمل الفنى تصبح هذه العناصر غاية فى ذاتها . وهما نجد ميداناً
فسيحاً لنشاط النزعة الشكلية (الفورمالزم) ، وهى تربط بين تلك العناصر
وبين النظام الذى يتمثل فى الطبيعة وفى عقولنا على السواء .
ويجمع هذه العناصر قانونان عامان :

(١) الإيقاع : ويشتمل على : النظام والتعير والتساوى والتوازى
والتوازن والتلازم والتكرار .

(ب) العلاقات : وهى نوعان : علاقات تتم فى وقت معاً وعلاقات
تتتابع فى الزمان . وإدراك العلاقات فى الصورة هو كشف فى الواقع عن
عناصر جمالها .

حتى إذا ما انتهينا من ذلك القسم النظرى من البحث ذهبنا إلى النقد العربى
ندرسه على ضوء ما سبق من بحث . وكانت محاولتنا الأساسية فى الباب الثانى
هى تصنيف الأحكام النقدية فى الكتب العربية بحسب الأسس التى سبق أن
صورناها فى الباب الأول . وكان لازماً — قبل أن نقوم بهذه العملية — أن
نتصور مفهوم الجمال عند الشعراء والمفكرين والنقاد العرب قبل أن نفحص
أحكامهم النقدية . وقد أفردنا لذلك الفصل الأول ، وانتهينا فيه إلى أن
مفهوم الجمال عندهم جميعاً إدراك حسى ؛ فالحواس هى التى تدرك الجمال فى

الحسين . وهناك الجمال المعنوي لدى يدرك بالبصيرة ، ولكن لما كان العمل الأدبي في الواقع محساً فقد انصرفت الأغلبية إلى الاهتمام باخمال الشكلي الذي يتأدى إلى الخواس فيلذها أو يؤذيها . وكان قصارى العمل الأدبي الساجح أن يحدث هذه اللذة . وقد أمكن ضبط القواعد الشكلية التي تجعل الشكل حميلاً ، وأصبحت هي قواعد الصنعة الأدبية . والذين اهتموا بالتأمل كالآمدى ، أو الحرية كالفاضى الجرجاني ، أو الفكرة كمبد القاهر الجرجاني لم يخرحوا من قيود الصنعة ، ولكنهم أضافوا إليها ما يدرك بالبصيرة ، خففوا من وطأة هذه القيود ، وبعثوا في تلك القواعد شيئاً من الروح .

وبعد أن اتضح لنا مفهوم الأدب ومفهوم اخمال مضياً بفحص الأحكام النقدية بناء على الأسس الداتية والموضوعية السابقة ، ونهيا إلى ما يأتي :

(١) أساسا المفعة والتعليم : اختار بعض الناس شعرا وفضله لأنه مفيد في التربية والتأديب .. الخ ، ولكن الباحثين عن هذه الفائدة كانوا قلة في النقاد والشعراء على السواء ،

(ب) الأساس الأخلاقى (والدينى) : لم يستجب الشعراء ولا النقاد للزعة الأخلاقية أو الدينية ، وفصلوا بينها وبين الأدب فصلاً تاماً ، بل ربما أدرکوا فيها حظورة على الادب . ولم يكن تأثيرهم بالقرآن إلا من ناحيته الجمالية الشكلية فقط . فيما عدا قليلين من شعراء الصدر الأول للإسلام .

(ح) الأساس التاريخى : وقد تمثل في بيئة بذاتها هي بيئة علماء اللغة الحريصين عليها ، والدين دوعهم هذا الحرص إلى التعصب للقديم على الحديث لا لفنيته ولكن لمجرد قدمه .

(د) الأساس الاجتماعى : خضعت القصيدة العربية في شكلها لاعتبارات اجتماعية ، وتبى النقد هذه الاعتبارات واتخذها أساساً ، وبها جعل لكل شاعر طبقة بذاتها ينتسب إليها . وهذه الاعتبارات لم تكن تتصل بمجال العمل الفني ، ولكنها كانت تتصل بالأوصاع الاجتماعية . كما انقسم هذا المجتمع طبقتين :

العامة والخاصة : فكان هذا الانقسام سببا في معارك أدبية تنتهى بالتوفيق بين الطرفين . وتطلب الناقد من الشاعر أن يراعى الطبقتين .

(هـ) الأساس النفسى : وتندرج تحته كل الأحكام التى كان الناقد يتحدث فيها عن نفسه أو عن أشياء أخرى أثارها فيه العمل الأدبى لاعن هذا العمل الأدبى ذاته . ولذا فهو لا يتحدث عن الجمال ولكنه يتحدث عن أثر العمل فى متلقيه بما هو فرد .

والشعر عند العرب صناعة ، والجمال يرجع إلى الشكل أكثر مما يرجع إلى المحتوى . وهو فى الفن أكل منه فى الطبيعة ، وإن كانت هذه القوانين فى ذاتها قوانين طبيعية . ومن ثم كثر عندهم النقد القديم على الأساس الجمالى الصرف ، الأساس الذى يهتم بجمال الصورة الأولى . وهم فى بحتم عن هذا الجمال الموضوعى قد كشفوا عن الأساس المشتركين فى كل الفنون : الإيقاع والعلاقات ، وحاولوا تصوير قوا بينهما بصورة ملموسة . ثم اتخذوا منها أساسا للنقد ، للحكم بالجمال والقبح ، وهم فى ذلك كانوا نقادا استطيعين بالمعنى الصحيح . ثم جاء دور التفسير لهذه المواقف الجمالية التى تمثلت لنا فى النقد العربى .

وقد مهدنا لذلك ببحث قضية « روح العصر » ، وحاولنا أن نلمس التوازى فى الزعة وفى الخصائص بين الفن القولى عند العرب وفن آخر من الفنون التشكيلية هو فن التصوير (الزخرفة العربية ، الأرابيسك) . وكل ذلك لكى نحقق أن ما انتهى إليه من رأى فى أن الزعة الجمالية عند العرب كانت نزعة لا تقتصر على فن من الفنون الأدبية بل كانت تتمش فى أكثر من ميدان من ميادين النشاط الروحى والفكرى ، بحيث نستطيع أن نعد هذه الزعة ظاهرة عامة . ويزيد من قوة هذه النتائج دراسة الموسيقى العربية . وعدم معرفتنا الكافية بدقائق هذا الفن العربى هو ما منعنا من اقتحام هذا الميدان . ولكن كم كان مثيرا لدهشنا أن نجد المختصين فى الفن العربى ينتهون فى تشخيصه إلى نفس النتائج التى انتهى إليها فى تصوير الفن القولى .

وفى محاولة التفسير وقفنا عند المؤثرات العامة كاليئة الطبيعية ، وحاولنا

أن نفسر على ضوء من النظر إلى الصحراء العربية طاهرة الوحدة ، وربطنا
بينها وبين الدائرة الحائلة في الصحراء ، دائرة الأفق . ومن ذلك نصرفنا إلى
تفسير ظاهرة الإيجاز وظاهرة التكرار وظاهرة التجريد ، والتعادل والتوازن
والتوازي التي عرفها القاد والبلاغيون وتمثلت لهم في الأعمال الأدبية .
وفي هذا المجال ناقشنا تفسير الميل إلى الثبات على التقاليد إلى حرارة الجو .
وهو رأى قال به منسكيو . كما عرضنا الرأي الذي يرد كل الطواهر الإبداعية
إلى العبقرية ، ويبقى كل أثر للبيئة الطبيعية ، وهو رأى شارل برنار .
ثم عرضنا لنظرية الأجناس من حيث إنها تتخذ أساسا للتفسير كذلك .
وهي تذهب إلى ما يأتي :

١ — تختلف الشعوب عقليا ونفسيا .

٢ — متفاوت درجات الرقي بين الشعوب بحسب ميزاتها لعقلية والنفسية .

٣ — أفراد الأمة يمثلون وحدة فسيولوجية ووحدة فكرية .

وبذلك ينشأ طرفان للتفسير . في الطرف الأول تقوم نظرية البيئة
الطبيعية وفي الطرف الآخر تقوم نظرية الوراثة الجنسية . ثم يأتي الرأي
الوسط الذي يجعل الإنسان نتيجة لوراثته وبيئته على السواء . على أن تظل
البيئة بمثابة صمام الأمان الذي يظهر من هذه الوراثة بحكمة وبقدر .
والوصف الذي يوصف به العقل العربي هو أنه ذو طابع تركيبي . وهذا
يفسر لنا ظاهرة الإيجاز ، والعبارة بالوحدة (البيت في القصيدة) . وكذلك
يوصف بأنه تعلب عليه الرعة التجريدية ، وهذا يفسر عدم عنايته بالتفصيلات
واكتفائه بالخطوط الأساسية الدالة . وبذلك تمتق التفسيرات البيئية
والجنسية الوراثية عند نتائج موحدة .

والبيئة والجنس مؤثرات داخلية . وهناك المؤثرات الخارجية ، ويقصد
بها العوامل الحضارية الخارجية المؤثرة في الذوق العربي وموقفه الجمالي .
وقد وجد من يقول بالدور الإيجابي لهذه المؤثرات الخارجية ومن يشك في
قيمتها بالنسبة لحياة العرب الفنية . من ذلك الشرقيون والمستشرقون . وقد

صورنا آراء الطرفين من المحدثين . فلما وجدنا حجج الطرفين غير مقنعة عطفنا على القدامى أنفسهم نستجليهم الأمر قبل أن نستخلص رأياً من بين هذه الآراء المتعارضة ، وهاك وجدنا نفس الإشكال قائماً ، ووجدنا طرفين متقابلين . ومن فحص كل الآراء التي وردت في هذا الموضوع — رغم اعتراف بأنه يحتاج إلى كثير من المادة والتحقيق حتى الآن — صرنا أميل إلى القول بأن المؤثرات الخارجية لم يكن لها دور إيجابي واضح في ميدان الأدب العربي ، وبالكلي في ميدان النقد ، بخاصة في المشكلات الكبرى الجوهرية في الأدب والنقد . ولكن هذا لا يعني أن تكون هناك آثار غير مباشرة في بعض المشكلات الجزئية التي وقف عندها البانيون يوم حاولوا حصر الأنواع والعناصر الفنية . تبدأ مظاهر ذلك عند قدامة بن جعفر ، ثم تفر في القرن الرابع ، ثم تعود للمظهر ، حتى تنسلبها المدرسة الفلسفية ، مدرسة المكاكي فيما بعد ، فإذا ساء علماً هائلاً من العلوم العربية ، ولكنه علم لا يصلح للتفاعل مع الحياة .

ومما لا شك فيه أن حديثنا عن الأسس الحالية للنقد العربي سيثير الدهشة . إذ كيف نتحدث عن النقد العربي في عصوره ومحتمعاته المختلفة . وقد دافعنا في تقدمه الفصل الثاني من هذا الباب الثالث الخاص بالتفسير عن موقفنا ، وخصنا الصعوبات الوهمية التي تبدو لمن ينظر من بعيد .

ولقد خلف لنا المجتمع العربي الحاهلي صوراً ثابتة من المثل والتقاليد الفنية . ومن ذلك النظرة إلى المرأة ، ومبدأ المروءة بما ينطوي عليه من شجاعة وكرم . هذا فيما يختص بالمضمون . أما فيما يختص بالشكل فقد وضعت كل التقاليد الشكلية للقصيدة العربية منذ ذلك العصر . ولم يطرأ عليها في عصور الأدب وبيئاته المختلفة تغير جوهري من حيث الشكل والبنية .

وقد وقفنا عند النظام القبلي لسطر من حلاله إلى نظام القصيدة العربية . وقد سبقنا إلى تطبيق هذه المحاولة هيلديز زو لوشر في محاولتها تفسير الظاهرة السائدة في بناء الجامع العربي (وهي توازي الظاهرة السائدة في بناء القصيدة العربية)

وقد جاءت بمجيء الإسلام حكومة مركزية فتغير نظام الحكم القديم .
ولكن نظام القصيدة لم يصبه أى تغير . وقد ظلت الظاهرة الفنية البنائية
للقصيدة العربية كما هي . . . عم اختلاف العصور والبيئات الاجتماعية . كما
كان طبيعياً أن تمثلت هذه الظواهر البنائية في المجتمع العربي .
ولسنا ننكر أن المجتمع العربي أصابه تغير بعد مجيء الإسلام . ولسنا
ننكر كذلك أن هذا التعبير كان له أثره في الحياة الفنية . ولكنه لم يمس بذرة
القصيدة وإن من بعض تفصيلاتها . وبنيتها التي عرفت في عصر الإسلام
أ. خلت في ميدان نقد مدداً عاماً . وهو أن يكون لكل مدح صفات خاصة
بطبقة . يراعيها "شاعر" . ولا سقط مدحه . ولكن ذلك لم يؤثر في الصورة
التقليدية مقصودة .

وقد درسنا ظاهرة لفنية الاجتماعية والطبقية الثقافية في المجتمع العربي .
وبينا ما كان لها من أثر في المبادئ "تقديرية والفنية" وعلى أساس هذه الطبقة
الاجتماعية تظهر بها وسماء كذلك ظاهرة . نشأت . في التقاليد الفنية رغم
اختلاف الأسماء والبيئات الاجتماعية . ولم ننكر أن يسود كل مجتمع عربي
طابع أو صواعق تيرة . ووقعه عند بعض المجتمعات يثبت لنا كيف تعاونت
هذه المجتمعات على المحافظة على "تقاليد" قديمة . كل مجتمع من الناحية التي
كانت سبيل طبع الحياة فيه . وكانت المادة الجديدة التي استعملناها في التفسير
هي تلك الخبرات الجمالية الاجتماعية التي كان لها صداها عند القاد وشعراء
على السواء . والتي تمثلت في ميدان التجارة والصناعة كتجارة الرقيق والحب
وكسائر "المسيح" والسيب والسقود والعقود .

ثم كان لزاماً أن نقف في الجزء الثاني من هذا الفصل وقفة أخرى عند
أحد هذه العنصرية ذاتها . فإذن القول بأننا اللغة . وربما كانت حمايات اللغة لها
دور كبير في تكوين ذوق متعلمين وبنائها على حد السواء . وقد ناقشنا صفة اللغة
أحدس بها لا تصور حقيقة ولكنها ترجع إلى الأسطورة . وقد
وقفت على خصائص اللغة العربية في بنية العبارة . وصور ما رأى عبد القاهر

الحرحاني في الفرق بين احملة السليمة نحويّاً والجملة احملة . وقد رد ذلك
الجمال إلى النظم كما هو معروف .

وقد كانت ، وضعية ، اللغة العربية تتحكم في الأدباء . وتحد أساساً لنقد
أدبهم . وقد وقفت هذه الوضعية حجر عثرة في سبيل التعبير عن كل جديد .
وفي سبيل محاولة الخروج على التقاليد الفية المتوارثة . وهذا ليس معناه
أن في طبيعة العربية جموداً ؛ فهي من أكثر اللغات استعداداً لتقبل الأفكار
وصيغتها ، ولكن ، الوضعية ، هي التي أطهرتها بهذا المطهر . والعريب أن هذه
الوضعية لم تكن من زمت اللغويين كما تصور ، فإنها ظهرت منذ وقت مبكر .
حين قال طرفة عبارته القديمة المشهورة (استنوق اجن) — كما تقول الرواية .
وقد انتهيا إلى أن طبيعة اللغة العربية طبيعة تركيبية وليست تحليلية .
فالألفاظ فيها كالأوعية . وربما جعلت العرب كثيراً من الأمتعة في وعاء
واحد . وهذه الطبيعة التركيبية تنمى مع كل الاتجاهات والطواهر الفية
التي تمثلت لنا في الفن القولي

وأخيراً تأتي المفارقة . وقد عقدنا الفصل الأول من هذا الباب للمقارنة
بين مفهوم الشعر عند العرب كما عرفناه من قبل والمفهوم الحديث . ومارلنا
قريبين من هذا الفصل . ويكفي هنا أن نسجل نتيجته .

(أ) تتميز النظرة الحديثة بتحدد المعاني وانضباطها بما لا يترك مجالاً
للحدس والتحمين ، ولا أكثر من فهم واحد ، والنظرة القديمة فيها كثير من
الإيهام والانساع الذي يفتح الباب لكثير من الاحتمالات .

(ب) وبينما تنصور النظرة الحديثة العمل الفني كاملاً في جميع مراحل
وبجميع عاصره نجد النظرة القديمة تعذب عليها الجزئية .

(ح) والنظرة الحديثة توحد الأساس الجمالي للغة والتجربة الشعرية
ونمزج بينهما ، وتطرق إلى اللغة من حيث هي كأثر له شخصيته ، في حين يعزل
على النظرة القديمة تصور جماليات اللغة مفصلة غالباً عن التجربة ، بل لم يكن
هناك اعتبار لهذه التجربة .

(و) والنظرة الحديثة تعنى بالشعر بوصفه ظاهرة إنسانية ، وبالقصيدة بما هي عمل فني متكامل ، في الوقت الذي تقل فيه عناية النظرة القديمة بدراسة القصيدة .

(هـ) ولعل من أهم ما نستخلصه من فرق بين الطريقتين هو أن الشعر في النظرة الحديثة تجربة وفي النظرة القديمة صناعة . وهو فرق بالغ القيمة من حيث إن جماليات التجربة تختلف اختلافا شديداً عن جماليات الصناعة .

ثم يأتي الفصل الثاني والآخر في باب المقارنة ، وقد قارنا فيه بين مذهب الفس للفن ، في لمصور الحديثة ، وبين الاتجاه الخالي الصرف الذي سبق أن تمثل لنا في بحث الأسس الجمالية في النقد العربي .

وقد بحثنا الأصل الفلسفي لهذا المذهب ، وأرجعناه إلى كاست والمدرسة الشكلية والمدرسة التطورية الانجليزية ، مدرسة أسبسر . ثم بحثنا مبادئ هذا المذهب وما يثيره من سوء فهم ، وذلك من خلال دراسة برادلي للقيمة له . وهنا وقفنا لواجه مشكلتنا القديمة المرحاة وهي مشكلة الشكل والمحتوى وتتلخص الخطوط الأساسية لهذه النظرية في :

١ — أن التجربة غاية في ذاتها .

٢ — أن قيمتها الشعرية كاملة فيها . وهناك قيم أخرى ثانوية ويستقيمها شعرية .

٣ — أن الاهتمام بالقيم الأخرى يقل من القيمة الشعرية .

وبالنظر في الأساس الجمالي للنقد العربي تمثلت لنا هذه الخطوط ، كما وحدنا مواضع سوء فهم التي يهملها برادلي تصغر حيازة لغته ، وإن كنا قد ميزنا أخيراً عند عبد القاهر أحر حاني المهم الصادق لمذهب فن للفن كما صورته برادلي من خلال فهمه : فهو لا يتحدث عن الصورة الحسية مفصلة عن أرواح بل بترجمة بها .

ونلي هنا ينتهي بنا المضاف ، وبحسب أننا بدد في كتابة هذا البحث كل ما نستطيع ، ولكنا نحس أيضاً أنه ما يزال فيه مجال لكل من يستطيع .

• • •

ثبت المراجع

(١) المراجع العربية :

- ١ - إبراهيم (لاقتارضة أحمد) . تاريخ محمد بن عبد العرب ، لجنة التأليف والترجمة و النشر سنة ١٩٣٧
- ٢ - ابن الأثير (صمد بن المنصور) . إثن عشر ، ط بولاق سنة ١٢٨٢ هـ
- ٣ - ابن جعفر (قدامة) . حواهر الألفاظ ، ط الخرجي سنة ١٩٣٢
- ٤ - ابن جعفر (قدامة) . إثن عشر ، تحقيق كامل مصطفى سنة ١٩٤٨
- ٥ - ابن رزيق العمدة ، سلسلة لأبن سنة ١٩٠٧ .
- ٦ - ابن رزيق و اصابة ابيد في نقد أشعر العرب ط ١ ، الخراجي

سنة ١٩٢٦

- ٧ - ابن سلام صغرت أشعر ابن رزيق ، ط بولاق سنة ١٩١٣ .
- ٨ - ابن سينا ، رسالة في أسرار الخط ، ط بولاق سنة ١٢٣٥ هـ
- بمكتبة جامعة القاهرة
- ٩ - ابن عبد صمد ، حيدر أشعر ، ط بولاق سنة ١٢٣٥ هـ
- الجامعة لجامعة أمم

- ١٠ - ابن قتيبة : شعر ولسان ، ط أمم سنة ١٩٠٢
- ١١ - ابن المقفر السديع ، نشره كاشكوفسكو ، ط بولاق سنة ١٩٣٥
- ١٢ - ابن اللبدي القمري ، استخرج سنة ١٨٧٢
- ١٣ - أبو تمام ، ديوان الخماسة ، مكتبة الخزانة ، ط ٣ .
- ١٤ - اسحق (محمد عبد الوهاب) ، ديوان أبي مونس ، ط بولاق سنة ١٩٤٧

- ١٥ - إسماعيل (عز الدين) ، ابن شاعر ولسان ، ط بولاق سنة ٧٢٨
- ١٦ - إسماعيل (عز الدين) ، انشراح و العمل الهوى ، ط بولاق سنة ٦٢١
- ١٧ - إسماعيل (عز الدين) ، نقد الأسبوعي لأدب ، ط بولاق سنة ٧٠٦

لأعداد ٧٠٦ ، ٧٠٥ ، ٧٠٣ ، ٧٠٢ ، ٧٠١

- ٢٠ - الأصمهانى (أبو اهرح) . الأعاني ، ط دار الكتب والسامى .
- ٢١ - الأصمهانى (الرابع) : محاضرات الأديان ، ط المولى يلى سنة ١٢٨٧ هـ
- ٢٢ - الأمدى : الموائى . بر بحو . بونيق ، ط ١ سنة ١٩٤٤
- ٢٣ - أمين (الدكتور محمد) : الإلام ، ط ٥ طبعه ، تأليف وترجمه
والنشر سنة ١٩٤٥
- ٢٤ - أمين (الدكتور أحمد) : المقدمات ، ط ٥ طبعه ، تأليف وترجمه
والنشر سنة ١٩٥٢
- ٢٥ - الأزهري (الدكتور أحمد فؤاد) : تقدير المال ، ط ٥ طبعه ، مكتبة مصرى
بدر سنة ١٩٤٨
- ٢٦ - بدوى (الدكتور عبد الرحمن) : أرمقو - حياضه لفسكر الأور
مكتبة النهضة المصرية ط ٢ ١٩٤٤
- ٢٧ - بدوى (الدكتور عبد الرحمن) : فز شمس ، ط ٥ طبعه ، مكتبة
النهضة المصرية سنة ١٩٥٢
- ٢٨ - بكر (كارل هينريش) : تراث الأور ، ط ٥ طبعه ، مكتبة
دراسات الكمكاد المستشرقين ، سرت بعول والنراث لى ، ط ٥ طبعه ، مكتبة
رحمة الدكتور ع - الرحمن بدوى ، ط ٥ طبعه ، مكتبة النهضة سنة ١٩٤٦
- ٢٩ - البهي (الدكتور محبت) : دريخ شعر العربى ، ط ٥ طبعه ، مكتبة
سنة ١٩٥٠
- ٣٠ - التوحيدى (أبو حيان) : الإمداع ، ط ٥ طبعه ، تأليف وترجمه
والنشر سنة ١٩٣٩ .
- ٣١ - التوحيدى (أبو حيان) : المقدمات ، ط ٥ طبعه ، مكتبة
التجارية سنة ١٩٣٩
- ٣٢ - الثعالبى : فز الثعالبى ، ط ٥ طبعه ، ط ١ سنة ١٩١٥
- ٣٣ - الثعالبى : المتبعه ، ط ٥ طبعه ، مكتبة الحسين النحرية سنة ١٩٤٧
- ٣٣ - ثعالب : فز الثعالبى ، ط ٥ طبعه ، ط ١ سنة ١٨٩٠
- ٣٤ - الجاحظ : البيان والتبيين ، ط ٥ طبعه ، ط ٥ سنة ١٩٤٧
- ٣٥ - حاريت (ا . ف .) : فلسفه احوال ، ط ٥ طبعه ، مكتبة
بسى وعثمان نويه ، ط ٥ طبعه ، دار الفكر العربى

٣٦ - الجرجاني (عبد القاهر) : دلائل الإعجاز ، مطبعة المنار ، ط ٢ ، سنة ١٣٣١ هـ

٣٧ - الجرجاني (القاضي) : الوساطة بين المتبني وخصومه ، ط صليح سنة ١٩٤٨

٣٨ - جويو (م) : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامي الدروبي ، دار الفكر العربي سنة ١٩٤٨

٣٩ - حسن (الدكتور زكي محمد) : فنون الإسلام ، مصر سنة ١٩٤٨ مكتبة النهضة المصرية .

٤٠ - حسن (الدكتور زكي محمد) : المنون الإيرانية ، ط دار الكتب سنة ١٩٤٠
٤١ - حسن (الأستاذ عبد الخيد) : الأصول الفنية للأدب ، مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٤٩

٤٢ - حسين (الدكتور طه) : فصول في الأدب والنقد ، دار المعارف مصر
٤٣ - حسين (الدكتور طه) : مقدمة كتاب عبد الله لثمة ، صدارا لكتب سنة ١٩٣٣

٤٤ - الحفاجي (ابن سنان) : سر الفصاحة .
٤٥ - خلاف الله (الأستاذ محمد أحمد) : من الوجهة الدرسية في دراسة الأدب ونقده ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٧

٤٦ - ادولي (الأستاذ أمين) : فن القول ، دار الفكر العربي سنة ١٩٤٧
٤٧ - الديب (بدر) : ماهية الفن والمعرفة الكاملة فيه ، رأي لايتن سوربو - بحه علم النفس ، منشورات جامعة علم النفس التكاملي ، فبراير سنة ١٩٥٣
٤٨ - راوشر (هينريه) : لسان الاجمالي والتعبير الفني ، مجلة الكاتب المصري ، إبريل سنة ١٩٤٨

٤٩ - راوشر (هينريه) : رمز وحرره ، مجلة الكاتب المصري ، مجلد ٦ عدد ٢٥
٥٠ - راوشر (هينريه) : الفن السدوي ، مجلة الكاتب المصري ، مجلد ٦ عدد ٢٦

٥١ - الروردي : شرح المعطيات السبع ، ط المليجي سنة ١٣١٩ هـ
٥٢ - ريسان (جورجى) : تاريخ التمدن الإسلامى ، ط الهلال سنة ١٩٠٤
٥٣ - سلامة (الدكتور إبراهيم) : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، ط مكتبة الأنجلو سنة ١٩٥٢

- ٥٤ — سوييف (مصطفى) : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة —
 منشورات جماعة علم النفس التكاملي ، دار المعارف سنة ١٩٥١
- ٥٥ — السيوطي : الاتقان في علوم القرآن . الطبعة الثالثة .
- ٥٦ — الشايب (الأستاذ أحمد) . أصول النقد الأدبي ط ٣ مكتبة النهضة
 المصرية سنة ١٩٤٠
- ٥٧ — الصولي : أخبار أبي تمام . لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧
- ٥٨ — الصي (المفضل) : المفصليات ، ط الآباء اليسوعيين ، بيروت
 سنة ١٩٢٠ .
- ٥٩ — ضيف (الدكتور أحمد) : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ط ١
 القاهرة سنة ١٩٢١
- ٦٠ — ضيف (الدكتور شوقي) . التطور والتجديد في الشعر الأموي ،
 لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط ١ سنة ١٩٥٢
- ٦١ — ضيف (شوقي) : النقد الأدبي في كتاب الأغاني ، رسالة الماجستير ،
 مطبوعه .
- ٦٢ — عارار (سيب) : نقد الشعر في الأدب العربي ، دار المكشوف سنة ١٩٣٩
- ٦٣ — عبد القادر (الأستاذ حامد) : علم النفس الأدبي ، لجنة البيان العربي
 سنة ١٩٤٩
- ٦٤ — العسكري (أبو هلال) : رسالة في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم —
 نشرت ضمن مجموعة الترجمة الهبية ، ط القسطنطينية سنة ١٣٠٢ هـ
- ٦٥ — العسكري (أبو هلال) . كتاب الصنائع ، ط الأستانة سنة ١٣١٩ هـ
- ٦٦ — العقاد (الأستاذ عباس محمود) : شعراء مصر ويثانهم في الجيل الماضي
 مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٣٧
- ٦٧ — غريب (روز) : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي — دار العلم
 للناشرين ، بيروت سنة ١٩٥٢
- ٦٨ — الغزالي : إحياء علوم الدين ، ط الحلبي سنة ١٣٤٦ هـ
- ٦٩ — فارس (الدكتور بشر) : سر الزخرفة الإسلامية ، منشورات المعهد
 الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة سنة ١٩٥٢
- ٧٠ — فندريس (ح) اللغة ، ترجمة الدكتورين عبد الحميد الدواخلي ومحمد
 القصاص — مكتبة الانجلو المصرية .

٧١ - الفقهى : إخبار العلماء باخبار الحكماء . ط الحاجي سنة ١٢٢٦ هـ
٧٢ - القضاوى (الدكتور سهر) . فن الأدب - ١ - محاكاة ، ط الحلى

سنة ١٩٥٣ .

٧٣ - لقيروانى (ابن شرف) : رسائل الانتقاد ضمن رسائل البلغاء ، لجنة
التأليف و الترجمة و النشر ط ١٩٤٦ . ٣

٧٤ - المرنى (الأستاذ إبراهيم عبدالقادر) : الشعر ، حياته و وسانطه ١٩١٥

٧٥ - المر - المتنوع السلفية سنة ١٣٤٣ هـ

٧٦ - المرنوى : شرح ديوان احسنه ، لجنة لتأليف و الترجمة و النشر ،

١٩٥١ . ١

٧٧ - مدور (الدكتور محمد) : النقد المصحح من العرب ، مكتبه امصه المصرية

٧٨ - لويوى : سيرة الادب ، دار الكتب ١٩٣٣ .

(ب) لمراجع لأوربيه

- 79) Abercrombie (Lancelot): A Plea for the Liberty of Interpreting, annual Shakespeare Lecture of the British Academy, 1939.
- 80) Asariti (W) : The Layan of the Six Ancient Arabic Poets : Trubner & Co., 1870.
- 81) Bradwin : Dictionary of Philosophy and Psychology 1910.
- 82) Bartlett (H. M.) : Types of Aesthetic Judgment : George Allen and Unwin, London 1937.
- 83) Besser (R. P.) : Sex Symbolism and Psychology in Literature : New Brunswick 1948.
- 84) Berliard (Charles) : Esthétique et Critique . Edition Lemerre, Paris 1946.
- 85) Bosson (Laurence) : A Short History of French Literature, Pelican Books 1943.
- 86) Bouquet (B) : History of Aesthetics : G. Allen & Unwin, 1934.
- 87) Burt (Cyril) : How the Master Works : George Allen and Unwin, London, 3rd impr, 2nd ed, 1945.
- 88) Butcher (S. H.) : Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and a Translation of the Poetics : Clarendon, Oxford, 1932.
- 89) Carrut (E. F.) : An Introduction to Aesthetics : Hutchinson's University Library, London.

- 90) Carritt (E.F.): *Philosophies of Beauty*: Oxford University Press 1931.
- 91) Comas (Juan): *Racial Myths*; Unesco, Paris 1951.
- 92) Courthope (W.J.): *Life in Poetry* *Law in Taste*, Macmillan, New York 1901.
- 93) Croc (B.): *Aesthetic* 2nd impr, 2nd ed, Vision Press and Pater Owen 1953.
- 94) Della Vita (Giorgio Levi): *Pre-Islamic Arabia (The Arab Heritage)*, ed. N.A. Faris.
- 95) Denniston (J.D.): *Greek Literary Criticism*, London and Toronto 1924.
- 96) Drew (L.): T.S. Eliot. *The Design of his Poetry*, London 1950
- 97) Dunn (L.C.): *Race and Biology*, Unesco, Paris 1951.
- 98) Edwards (A. Trystan): *The Things Which Are Seen*, A Philosophy of Beauty, John Tiranti, London, 2nd ed, 1947.
- 99) Egger (L.): *Essai sur L'Histoire de la Critique chez les Grecs*, 2^{ème} ed, Paris 1886.
- 100) Elkot (A.): *Arab Conception of Poetry as illustrated in Kitab A Muwazanah beyna Abi Tammam wal Bahluli*, a Thesis submitted for the Ph.D. Degree, May 1950
- 101) *Encyclopaedia of Religion and Ethics*. 2nd impr, 1925.
- 102) *Encyclopedia Britannica*.
- 103) *Encyclopedia of Islam*
- 104) Ettinghausen (Richard): *The Character of Islamic Art. (The Heritage of the Arab)*, ed. N.A. Faris.
- 105) Fransworth (P.R.): *Psychology of Aesthetics*. The Encyc. of Psych., Philosophical Library, New York 1946.
- 106) Garrod (H.W.). *Poetry and the Criticism of Life*, Oxford Univ. Press, 1931.
- 107) Greene (Th. M.) *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton University Press, 2nd ed., 1947.
- 108) (von) Grunbaum (Gustave E.) *A Tenth Century Document of Arabic Literary Theory and Criticism*, The University of Chicago Press 1950.
- 109) (von) Grunbaum (Gustave E.) *Growth and Heritage*; (The Arab Poetry A.D. 500 - 1000), (The Arab Heritage), ed. N.A. Faris, Paris 1939
- 110) Gaudi (Ign.): *L'Arabe Antislamique* Lib. Armand Colin, Paris 1902
- 111) Guyau (M.): *Les Problèmes de la Beauté*, 9^{ème} ed, Lib. Felix Alcan, Paris 1917
- 112) Heinemann (F.H.): *Essay on the Scientific and Industrial Revolution*, ed. N.A. Faris
- 113) Hill (Philip K.): *America and the Arab Heritage*, ed. N.A. Faris
- 114) Huart (Cl.): *Litterature*

- 115) Klineberg (Otto): Race and Psychology; Unesco, 2nd impr., Paris 1951.
- 116) Knox (Israel): The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, Columbia University Press 1936.
- 117) Markheim (S.F.): Climate and the Energy of Nations, Oxford University Press 1947.
- 118) Mercier (Roger) La Theorie des Climats des "Reflexions Critique" a "L'Esprit des Lois", Revue d'Histoire Litt. de la France, N° 1, 1953.
- 119) Nicholson (Reynold A.): A Literary History of the Arabs, Adelphi Terrace, 3rd impr., London 1923
- 120) Parker (De Witt H.) Aesthetics, (Twentieth Century Philosophy.)
- 121) Pepper (S.C.): The Basis of Criticism in the Arts; Harvard University Press 1949.
- 122) Platon. Le Banquet Ou de l'Amour, Payot, Paris 1926
- 123) Pope. Essay on Criticism; Macmillan, London 1950
- 124) Read (H.): Collected Essays in Literary Criticism, 2nd ed., Faber and Faber, London 1950.
- 125) Read (H.) Forms in Modern Poetry; Vision Press, London 1948.
- 126) Read (H.): The Meaning of Art, 1st ed., Faber and Faber, London 1931.
- 127) Rey (A.): Leçons de Philosophie.
- 128) Saintsbury (George): A Hist. of Criticism; William Blackwood and Sons, Edinburgh and London, 4th ed.
- 129) Schuking (Levin L.): The Sociology of Literary Taste, Kegan Paul, London 1944. (trans. E.W. Dicks).
- 130) Semple (Ellen Churchill): Influences of Geographic Environment; London, Constable and Company 1937.
- 131) Stauffer (D.A.): The Nature of Poetry; 1st ed., New York 1949.
- 132) Troussat (J.): Nouveau Dictionnaire Encyclopedique;
- 133) Valentine (C.W.): An Introduction to Experimental Psychology, Paris - Tutorial Press, 2nd ed., London 1936.
- 85) Bissan (L.): The Spirit of Language in Civilization; tr. Pelican Books 19 Paul, London 1932.
- 86) Bissan (L.): H. Warren (Austin): Theory of Literature,
- 87) Burt (Cyril): How The 12th ed., London, 3rd impr., 1st ed., London 1953
- 88) Butler (S.H.) Aristotle's The Birth of Language; Guildmilan. 1932.
- 89) Carruth (L.I.). An Introduction Study of Mental Life, 18th ed. University Library, London.

استدراكات

وقعت أخطاء مطبعة نستدرك منها ما نعد له أثراً في موضعه .
ونرجو من القارئ الكريم ألا تقو ته هذه الاستدراكات قبل قراءة الكتاب .

الصفحة	السطر	المصواب	المصواب	الخطأ	الخطأ	الصفحة
٣	٣	ومعرفتهم	ومعرفتهم	ومعرفتهم	٣	٣
٩	٩	كتاب	كتاب	كتاب	٩	٩
١٥	١٦	على حين أن	على حين أن	على ن	١٦	١٥
١٧	١٠	الحديث	الحديث	الحديث	١٠	١٧
٢٧	٢٦	Century	Centiory	Century	٢٦	٢٧
٢٧	٢٢	(يمحذف)	ينفى	ينفى	٢٢	٢٧
٣٠	١٦	عن الأدب	الأدب	الأدب	١٦	٣٠
٣٠	١٧	الرواية	الرواية	الرواية	١٧	٣٠
٣٩	١٢	الإضافة	الإضافة	الإضافة	١٢	٣٩
٤٨	١١	مدققة	مدققة	مدققة	١١	٤٨
٤٨	١٢	(الإلهية) (٥)	(الإلهية) (٥)	(الإلهية) (٥)	١٢	٤٨
٤٨	١٣	مدققة (٦)	مدققة (٦)	مدققة (٦)	١٣	٤٨
٤٨	١٥	مدققة (٧)	مدققة (٧)	مدققة (٧)	١٥	٤٨
٤٩	٢	(المبررات) (١)	(المبررات) (١)	(المبررات) (١)	٢	٤٩
٤٩	٦	(التحليل) (١)	(التحليل) (١)	(التحليل) (١)	٦	٤٩
٤٩	١٩	Op. cit.,	Ibid	Ibid	١٩	٤٩
٤٩	٢٠	(يمحذف)	[عاش (٢)]	[عاش (٢)]	٢٠	٤٩
٥١	٨	الفكرين	الفكرين	الفكرين	٨	٥١
٥٥	٧١	336	336	336	٧١	٥٥
٦٢	٢٣	p. l.	p..	p..	٢٣	٦٢
٦٦	٢١	8 — 9	89	89	٢١	٦٦
٩٥	١١	بمختلف	بمختلف	بمختلف	١١	٩٥
٩٥	٢٤	p 50.	p.	p.	٢٤	٩٥
١٤	١١	(٢)	(٣)	(٣)	١١	١٤
١٥	١٦	العدم	العدم	العدم	١٦	١٥
١٥	١٧	الفصة	الفصة	الفصة	١٧	١٥
١٠٩	٢٠	Sympathy	Evmpathy	Evmpathy	٢٠	١٠٩
١١٤	٦	يكون	يكون	يكون	٦	١١٤
١١٥	١	يكونون	يكونون	يكونون	١	١١٥
١٣٥	٤	فرعها	فرعها	فرعها	٤	١٣٥
١٣٩	١٠	راها	راها	راها	١٠	١٣٩

APC LIBRARY

WAS

1

2

the other side of the

ABC - LIBRARY



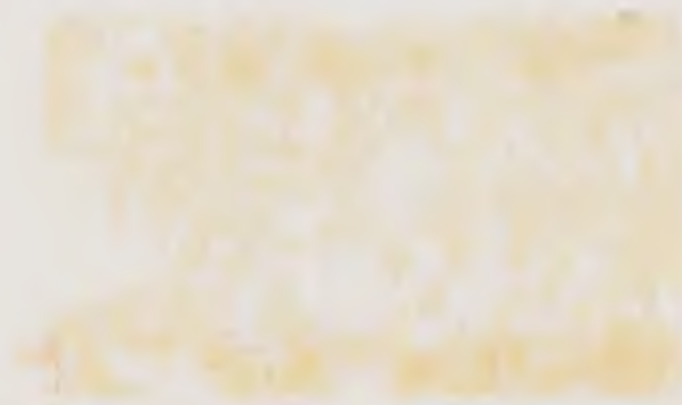
100-100000-100000

100-100000-100000

100-100000-100000

100-100000-100000

100-100000-100000



6-1237 287
i. 13641852

PJ
7507
I 8
1955

28 APR 1987

